FACULTE DE PHILOSOPHIE

DEPARTEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'ART BYZANTIN DU XIII^{e} SIECLE



Symposium de Sopoćani

1965

BEOGRAD 1967

Publié sous la direction de
VOJISLAV J. DJURIĆ

SOMMAIRE

A. Grabar, Art du XIII[e] siècle. Problèmes et methodes d'investigation . . . 1

V. Korać, L'architecture byzantine au XIII[e] siècle 11

J. Maksimović, La sculpture byzantine du XIII[e] siècle 23

S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII[ème] siècle 35

T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII[e] siècle et la manière de les representer 47

M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII[e] s. en Grece 59

A. Xyngopoulos, Icones du XIII[e] siècle en Grece 75

D. Talbot Rice, The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond 83

A. Bank, Les monuments de la peinture byzantine du XIII[e] s. dans les collections de l'URSS 91

I. Dujčev, La litterature des Slaves meridionaux au XIII[e] siècle et ses rapports avec la litterature byzantine 103

S. Ćirković, Serbien im XIII. Jahrhundert 117

G. Subotić, Aperçus sur certains traits stylistiques de l'oeuvre de Domentijan et de la peinture monumentale du XIII[e] siècle 125

B. Radojković, Les arts mineurs du XIII[e] siècle en Serbie 131

V. J. Djurić, La peinture murale serbe au XIII[e] siècle 145

A. Stojaković, La conception de l'espace defini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII[e] siècle 169

G. Babić, Chapelles latérales des églises serbes du XIII[ème] siècle et leur decor peint 179

P. Miljković-Pepek, Contribution aux recherches sur l'evolution de la peinture en Macédoine au XIII[e] siècle 189

S. Radojčić, Sopoćani et l'art européen du XIII[e] siècle 197

R. Ljubinković, Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani 207

P. Mijović, Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani 239

СКЕН
Теодор Анагност

AVANT-PROPOS

Ce n'est qu'à partir du début du XX^{e} siècle que la recherche historique sur le vieil art serbe commence à s'intégrer au mouvement général, international, de recherche sur l'histoire de l'art européen. Pendant que l'étude de l'histoire politique de la Serbie avait, en 1900, déjà parcouru une étape de près de cent ans de développement et s'épanouissait entre les mains de la nouvelle génération d'historiens, disciples de l'école critique moderne, celle de l'histoire de l'art n'en était qu'à ses premiers pas.

Le nombre imposant des monuments médiévaux serbes attirait aussi bien les chercheurs du pays que les savants étrangers. Grâce aux expéditions scientifiques de P. Pokriškin, N. Kondakov et surtout grâce à celles de G. Millet, les monuments de la Serbie médiévale ont rapidement été inclus dans l'histoire générale de l'art byzantin. C'est ainsi que, dès le début du XX^{e} siècle, l'étude de l'histoire de l'art serbe était constamment liée au courant général de la recherche scientifique moderne. Les chercheurs yougoslaves établissaient, sous la conduite du professeur V. Petković, le développement interne de l'histoire du vieil art serbe, et cette discipline devenait de plus en plus importante dans l'ensemble de la recherche scientifique à l'échelon national. Cependant les efforts de ces chercheurs ont toujours été secondés par ceux de chercheurs étrangers, en particulier par des savants français et russes.

Sans les travaux de G. Millet, de N. Okunev et de A. Grabar sur le vieil art serbe, le progrès rapide de la recherche sur l'histoire de l'art serbe n'aurait pû être effectué. L'autorité des savants étrangers dans cette discipline n'a été sans se heurter à des réactions négatives, parfois même à de vraies „révoltes“ contre cette „immixtion“ des étrangers dans le domaine national. Heureusement que ces explosions de jalousie ont vite été étouffées par le cours même du développement scientifique. Des personnes aux vues plus larges vinrent imposer leur respect des liens traditionnels qui unissaient la recherche scientifique sur l'histoire de l'art serbe à la recherche scientifique internationale. La revue „Glasnik Skopskog naučnog društva“ (Messager de la Société savante de Skopje) a, en particulier, toujours ouvert ses rubriques aux articles d'auteurs étrangers — notamment de N. Okunev. L'attitude réelle adoptée par nos milieux scientifiques à l'égard de la

byzantinologie internationale a été prouvée avec éclat à deux reprises: par l'organisation du Second Congrès des byzantinistes à Belgrade en 1927, et aussi de leur Douzième Congrès à Ohrid, en 1961.

En s'efforçant de développer et d'étendre cette coopération scientifique traditionnelle, un groupe de jeunes historiens de l'art de Belgrade, a réussi à organiser, à l'occasion du Septième centenaire de Sopoćani, un Symposium international sur Sopoćani et l'art byzantin du XIII[e] siècle. Le programme des travaux de ce Symposium, reproduit dans le présent ouvrage, rappellera à tous ses participants les jours inoubliables passés à Sopoćani du 18 au 25 septembre 1965.

L'honneur m'est échu, en tant que proffesseur de la plupart des organisateurs de ce Symposium, d'écrire ces quelques mots en guise de préface. Les résultats auxquels nos travaux ont abouti ont pû être évalués dès la séance de clôture — leur mérite a été reconnu. En publiant ses Actes du Symposium nous voulons, en premier lieu, soumettre un témoignage écrit de nos travaux à ceux qui ont été empêchés d'y prendre part. Finalement, je ne me cache pas du désir de voir ce livre contribuer a éveiller l'initiative d' une nouvelle réunion — avec une participation plus large d'un cadre rajeuni — de savants confrontant leurs résultats et leur expérience à l'ombre de nos vieux monuments.

Svetozar Radojčić

PROGRAMME DU SYMPOSIUM DE SOPOĆANI

SOPOĆANI — NOVI PAZAR
18—25 septembre 1965

Vendredi le 17:

8 heures: départ en autocar de l'hôtel Majestic, Belgrade; arrêt à Arilje à midi; arrivée à Sopoćani dans la soirée.

Samedi le 18:

10 heures: Ouverture solennelle des séances et visite du monument.

15 heures: Visite de Djurdjevi Stupovi près de Novi Pazar.

19 heures: Réception donnée à l'hôtel Turistički dom, à Sopoćani par M. Panić-Surep, président du comité d'organisation.

Dimanche le 19:

9 heures: départ pour Novi Pazar, où les communications suivantes seront présentées dans la petite salle de la Maison de culture:

— A. Grabar: L'art du XIII^e siècle. Problèmes et méthodes d'investigation.

— S. Radojčić, Sopoćani et l'art européen du XIII^e siècle.

— M. Chatzidakis, Peintures murales du XIII^e siècle en Grèce.

Séance d'après-midi:

— A. Xyngopoulos, Les icones du XIII^e siècle en Grèce.

— D. T. Rice, Paintings of XIIIth Century in the Church of Hagia Sophia at Trebizond.

— A. Bank, Les miniatures byzantines du XIII^e siècle dans les collections de l'URSS.

Lundi le 20:

9 h. 30:

— S. Ćirković, La Serbie au XIII^e siècle.

— V. Djurić, La peinture murale serbe du XIII^e siècle.
— I. Dujčev, La littérature des Slaves méridionaux au XIII^e siècle et ses rapports avec la littérature byzantine.

Séance d'après-midi:

— P. Mijović, Les personifications des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani.
— S. Petković, The Iconographical Program of the Wall Paintings in the Exonarthex of Sopoćani.*
— G. Subotić, Sur les relations de la littérature de Domentijan et de la peinture du XIII^e siècle.

21 heures:

Présentation de films documentaires, passés devant l'hôtel.

Mardi le 21:

9 heures: départ pour Novi Pazar (Maison de culture)

Séance du matin:

— V. Korać, L'architecture byzantine du XIII^e siècle.
— J. Maksimović, La sculpture byzantine du XIII^e siècle.
— S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle.

Dans l'après midi: visite de St-Pierre et d'Altoum-Alem-Camii à Novi Pazar. Retour à Sopoćani.

Mercredi, le 22:

9 heures: départ pour Novi Pazar (Maison de culture)

— A. Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle.
— G. Babić, Les chapelles latérales des églises serbes du XIII^e siècle et leur décor peint.
— P. Miljković—Pepek, Contribution aux recherches sur le développement de la peinture du XIII^e siècle en Macédoine.

Séance d'après-midi:

— T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter.
— B. Radojković, Les arts mineurs du XIII^e siècle en Serbie.
— R. Ljubinković, L'histoire de Joseph dans la peinture murale de Sopoćani.

A 20 heures: Diner offert par le maire de Novi Pazar M. A. Djokić.

---

* La communication de Sreten Petković n'a pas été publiée dans ce volume, vu qu'elle traitait des fresques de l'exonarthex de Sopoćani, datant du milieu du XIV^e siècle et dépassant le cadre chronologique du principal sujet de ce Symposium.

Jeudi, le 23:

A 9 heures: départ pour Gradac, Studenica (où le déjeneur sera servi) et Žiča; arrêt à Vrnjačka Banja.

Vendredi, le 24:

A 9 heures: départ pour Kruševac, Ravanica, Svetozarevo (où le déjeneur sera servi), Manasija; arrivé à Belgrade dans la soirée.

Samedi, le 25:

matinée libre.

A 19 heures: vernissage de l'exposition des copies des fresques de la peinture serbe du XIII^{e} siècle et réception dans la Galerie des fresques, Belgrade.

ALLOCUTIONS

SIMA ĆIRKOVIĆ
Vice-doyen de la Faculté de Philosophie de Beograd

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Chers Confrères et Amis,

Je dois à un concours de circonstances de prononcer, quoique indigne, ces quelques mots de bienvenue et d'ouvrir ainsi cette rencontre d'éminents savants. Celui auquel cet honneur revenait de droit, notre honorable doyen de la Faculté de philosophie de Belgrade, le professeur Veljko Korać, a été appelé ailleurs par ces obligations scientifiques et nous a demandé de vous présenter ses excuses et ses souhaits d'un travail fructueux.

En inaugurant cette rencontre, j'estime comme mon premier devoir de rendre hommage à tous ceux qui nous ont aidé à nous réunir, ici, au coeur de l'ancienne Rascie, pour y traiter de la civilisation d'une époque lointaine. En premier lieu, il convient de mentionner le Conseil pour l'éducation et la culture de la RS de Serbie, qui a fait preuve de compréhension pour l'importance et la grande portée de cette noble et savante initiative, en rattachant le Symposium sur l'art byzantin du XIII^{e} siècle à la célébration du septième centenaire de Sopoćani. Les savants yougoslaves et étrangers ont pu ainsi voir s'étendre sur eux une partie de la vénération des Serbes pour leur vieille culture. Ce soutien que nous a accordé le Conseil pour l'éducation et la culture, a aussi eu son effet pratique et, si j'ose dire, matériel, facteur très important dans ce genre d'initiative. Nous en sommes d'autant plus reconnaissants qu'il s'est manifesté en un moment assez difficile.

Je voudrais, de même, exprimer ma gratitude envers la commune de Novi Pazar, qui n'a pas ménagé les efforts et les sacrifices pour offrir l'hospitalité et recevoir dignement tous ceux qui sont venus s'incliner devant l'art sopoćanien, lors de son septième centenaire. L'histoire a été une marâtre pour cette région qui, si j'ose m'exprimer ainsi, avait été pendant des siècles le coeur même du vieil Etat serbe. Aujourd'hui cette ville doit, comme tant d'autres, faire front à de nombreuses difficultés, et les progrès qu'elle réalise sont, avant tout, dûs à ses propres efforts et sacrifices. Nous lui sommes d'autant plus reconnaissants de nous recevoir avec tant d'hospitalité.

Je voudrais, en ce moment solennel, adresser aussi mes remerciements aux initiateurs de notre rencontre: aux membres de la Chaire de l'histoire de l'art de notre Faculté. Ce groupe belgradois d'historiens de l'art, qui jouit d'un grand renom à notre Faculté et bien au-delà d'elle, formé et dirigé par le professeur Radojčić, a persévéré dans les meilleures traditions de la science histori-

que serbe lorsqu'il s'est décidé à organiser ce Symposium sur l'art byzantin du XIII[e] siècle. Il y a longtemps, au moins plus d'un siècle, que l'historiographie serbe ne peut pas être confinée dans ses étroites limites nationales, hors de la portée du reste du monde. Les historiens serbes ont toujours été conscients du fait qu'ils entraveraient ainsi de façon impardonnable leurs propres efforts pour découvrir et expliquer le cours de leur histoire. Nul ne peut s'étonner du fait que, dans ces efforts assidus, la plus grande attention ait été consacrée à l'Empire byzantin. Cette orientation dans l'historiographie serbe a facilité la création d'un grand centre d'études byzantinisantes à Belgrade, centre bien connu, dont le protagoniste et le père spirituel, si j'ose m'exprimer ainsi, le professeur Georgije Ostrogorski, a été malheureusement empêché de se joindre à nous. Les historiens de l'art serbe ont, dès le début, rallié leurs propres recherches aux recherches byzantologiques. Ce large cercle d'intérêt a facilité, en grande partie, à ce groupe de savants, d'arriver aux résultats remarquables qui sont à la base de leur renommée.

Si, en choisissant le thème de notre rencontre, nos confrères historiens de l'art se sont laissés guider par une tradition commune à toute l'historiographie, ils ont, dans la formulation de son contenu, suivi une tradition dont ils sont eux-mêmes les auteurs, et à laquelle ils se tiennent avec conséquence dans leurs travaux scientifiques. Je pense, en l'occurence à ce dépassement des cadres étroits des disciplines et des chaires académiques, qui pousse à tenir exactement compte des relations entre les beaux arts et la littérature, qui fait rechercher opiniâtrement la souche dont émanent les oeuvres d'art dans l'ambiance générale des esprits de l'époque, et qui garde ses yeux ouverts pour découvrir des expressions d'un même style dans des phénomènes très divers. Grâce à une telle orientation, on parlera à ce Symposium également de la littérature byzantine et des littératures slaves, de l'évolution politique de Byzance et des conditions sociales et économiques en Serbie. Je crois inutile de souligner que nos travaux en seront plus féconds et contribueront mieux à comprendre l'essence du XIII[e] siècle byzantin et balkanique et sa culture complexe.

Le fait d'avoir élu expressément le XIII[e] siècle byzantin comme sujet de cette rencontre, est dû en partie à ce qu'elle tombe en même temps que le septième centenaire de Sopoćani. De toute façon c'est ici, sur cette terre, que ce qui se trouve entre l'époque des Comnènes et celle des Paléologues a pris un aspect particulièrement attrayant et significatif. Dans ce siècle où Byzance, politiquement, n'existait pas, on sent le plus éloquemment ce qu'elle représentait dans le domaine culturel. La débâcle de l'empire, mais aussi, Byzance toujours présente, la marée des Latins déferlant sur les Balkans, l'édification fortement marquée des Etats nationaux sur les ruines de la Byzance oecuménique, tout ceci donne au XIII[e] siècle un dynamisme étrange un caractère unique.

Le livre qui, à l'issue de cette rencontre, publiera les travaux présentés, montrera pleinement les riches fruits de cette initiative, et vaudra à ses organisateurs une grande considération.

Permettez-moi, pour finir, de vous remercier tous de vous être rendus à notre invitation. Sans vous, sans les efforts que vous avez déployés, la grande tâche scientifique que s'est posée cette réunion, n'aurait pas pu être réalisée.

ALEKSANDAR DJOKIĆ
Maire de la ville Novi Pazar

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Chers Amis,

En m'acquittant de la tâche honorable et agréable qui m'a été confiée par le Comité de célébration du septième centenaire de la fondation de Sopoćani et par la ville qui nous reçoit, permettez-moi de souhaiter en leur nom la bienvenue à tous les participants de ce Symposium et d'adresser en même temps de vifs remerciements à tous ceux qui ont contribué à ce que notre ville ait été élue comme siège de la rencontre de si éminents savants.

Nous sommes pénétrés de reconnaissance pour l'artiste inconnu qui a enrichi nos montagnes de son oeuvre impérissable. Le cours arbitraire de l'histoire a doté cette contré de nombreux monuments témoignant d'une puissante civilisation, pour s'acharner bientôt après eux, à coup de guerres, d'incendies et d'oubli, et les abandonner aux soins de quelques pauvres moines. Mais ces monuments émergent éternellement de l'oubli, grâce à leur beauté éloquente, profondément gravée dans la pierre, et qui résiste à tous les envahisseurs. Leur main, élevée pour frapper, s'arrêtait devant cette magnificence des couleurs et des formes qui, aux yeux des fidèles, incarnait tantôt le paradis, tantôt l'enfer.

Ces montagnes se souviennent encore de la ville altière qui fut la première capitale du pays, comme elles se souviennent aussi des pleurs et des malédictions des manants. Elles gardent la mémoire des débuts glorieux de la formation de l'Etat, mais aussi celle de sa débâcle, de sa servitude et de son esclavage amer. Elles ont été témoins de nombreux conflits, de guerres et d'incessants soulèvements du peuple opprimé. Dans l'ancien royaume de Yougoslavie, le Sandjak était l'une des provinces les plus déshéritées.

La manifestation culturelle d'aujourd'hui est considérée comme un grand honneur par cette ville qui, avant la guerre, n'était qu'une petite bourgade du departement de Zeta, dont on savait tout juste qu'elle possédait une prison, un commissariat de police et un vétérinaire.

Le socialisme a débuté ici sans tradition industrielle, sans classe ouvrière, sans intellectuels qui y seraient attachés. Il était encore grevé de préjugés et de primitivisme, mais plein d'un élan profond et sincère vers le progrès, les temps nouveaux. Cet élan fait qu'aujourd'hui chaque cinquième citoyen va à une école, que la classe ouvrière s'est définitivement formée, que les

besoins culturels se font sentir, et que les travailleurs sont devenus conscients du fait que la lutte pour le socialisme, la productivité et le standard, sont inséparables de la lutte pour le rehaussement du niveau culturel, et que les progrès accomplis dans le domaine culturel sont en même temps des pas franchis dans la marche vers le socialisme. D'un commun accord, tous les travailleurs s'efforcent de consolider les bases matérielles de la société et de s'approprier ainsi les bienfaits de notre évolution matérielle et intellectuelle, car la mission de la politique culturelle socialiste est avant tout d'instruire les travailleurs, de former leur esprit et de les ennoblir.

Les monuments culturels de notre passé ne sont pas seulement des centres d'intérêt d'un petit nombre d'enthousiastes, ou même d'artistes. C'est le patrimoine inaliénable des larges masses du peuple, et non seulement d'un peuple. Les valeurs artistiques ne pourront jamais être revendiquées du point de vue national par aucun peuple, aucune région. Il y a longtemps que l'art est devenu le langage commun par lequel communiquent les hommes sans préjugés, mais l'art est aussi un besoin vital de l'humanité.

Je constate avec plaisir que citoyens de notre ville, secondés par la communauté sociale, ont fait leur possible pour que les trésors cachés dans nos montagnes ne soient plus inaccessibles. Et, plus que cela, le développement continu de leur base matérielle et de leur conscience leur ont fait sentir le besoin de tirer parti aussi des valeurs spirituelles que ces trésors renferment. Dans un proche avenir, lorsque les voies de communication qui relieront les monuments des vallées de l'Ibar et de la Raška à ceux du Littoral, en passant par notre ville seront définitivement ouvertes au public, nous sommes persuadés qu'un grand nombre de voyageurs et de touristes afflueront pour s'abreuver à cette source d'inspiration artistique. Les beautés de Sopoćani nous sembleront alors nous appartenir encore plus en propre, et en même temps, faire encore plus partie de l'héritage commun de toute l'humanité. Car, seule une société progressiste et démocrate est en état de faire sortir ses richesses culturelles et scientifiques des cadres étroits des nations et des classes et d'en faire une acquisition mondiale.

Nous sommes persuadés que ce Symposium contribuera à faire dans cette voie quelques pas de plus, et qu'il remplira ainsi sa mission sociale et humanitaire.

Pour finir, permettez moi de vous souhaiter encore une fois au nom du Comité d'accueil et au nom de notre ville, beaucoup de plaisir et un travail fructueux.

ETUDES

ANDRE GRABAR

ART DU XIII^{e} SIECLE. PROBLEMES ET METHODES D'INVESTIGATION

Cette année 1965 sera marquée d'une pierre blanche dans l'histoire des études de l'art du XIII^{e} siècle, et plus spécialement de l'art byzantin et byzantinisant. A l'École des Hautes Études, à Paris, nous avons consacré huit séances hebdomadaires à l'étude de l'art du XIII^{e} siècle, à Byzance, en Italie, en France, en Arménie, dans les pays du califat. Notre but principal était de faire ressortir les nombreuses innovations que les expériences artistiques du XIII^{e} siècle font apparaître dans les oeuvres de tous ces pays, et de montrer que beaucoup de ces innovations tendent à exprimer mieux ou davantage le sentiment, les sentiments. Volontairement, nous avions ignoré les problèmes des influences.

Au contraire, au Symposium de ce printemps, à Dumbarton Oaks, c'est le problème classique de l'influence byzantine sur les arts de l'Europe Occidentale qui a été invisagé dans une série d'études monographiques sur les arts du XIII^{e} siècle, dans les différents pays d'Occident et les différentes techniques.

Enfin, nous voici à Sopočani, réunis fraternellement à l'ombre des plus belles peintures du XIII^{e} siècle, pour examiner ensemble ces fresques et d'autres monuments de l'art byzantin de cette époque. Cette proximité nous engage: elle nous rappelle que notre science ne devrait pas se perdre dans un „amusement érudit", mais contribuer à notre propre culture. Nous sommes là, au pied des fresques de Sopočani, pour nous mettre à leur école et nous laisser guider par elles et par les autres monuments du XIII^{e} siècle que nous reverrons ou que nous montreront nos confrères dans leurs communications. A la différence des deux autres entreprises d'études, dont il a été question tout à l'heure, cette troisième réunion de 1965 est avant tout une réunion d'examen direct et d'observations sur le vif, et à ce titre son utilité est primordiale. D'autant plus que nos jeunes confrères savent maintenant observer de plus près qu'autrefois, et d'une manière plus minutieuse, méthode qui promet beaucoup et qui s'accorde si bien avec les tendances les plus modernes de bien d'autres sciences humaines (je pense aux études du subconscient et aux microanalyses des états psychiques, ainsi qu'à toutes les formes des enquêtes

structuralistes). La réunion de Sopočani enrichira ainsi, à coup sûr, en les précisant, nos connaissances des réalisations artistiques byzantines du XIII[e] siècle, et plus particulièrement de leur branche serbe.

Mais maintenant que ces enquêtes d'information sont en bonne voie et même très avancées, on devra se demander avec plus d'insistance que jamais ce qu'on entend faire, scientifiquement, de cette documentation de plus en plus abondante, et de plus en plus complète. On est en droit de se dire qu'elle est déjà, ou sera prochainement „complète". Mais alors? S'arrêtera-t-on, satisfait d'avoir enregistré tant de trésors, de savoir où ils se trouvent, leurs noms, leurs dates, leurs caractéristiques formelles ou techniques, bref tout ce qui, — y compris les photographies — figure dans un bon Catalogue de Musée ou d'Exposition. En d'autres termes, nous ne sommes plus bien loin d'avoir établi un Catalogue raisonné de l'oeuvre artistique du XIII[e] siècle. Faut-il s'arrêter là et jouir de ce beau succès? Faut-il continuer? Mais dans quel sens, et dans quel but?

Je crains un peu que — *unis* dans nos investigations d'une histoire de l'art descriptive, dans la „chasse aux monuments" qui nous passionne tous, dans le grand plaisir que nous tirons tous des voyages d'explorations archéologiques au bout desquels il a y la „découverte" possible — *unis* par tous ces rêves et par la besogne de la description, nous nous *séparerons* bientôt lorsqu'il s'agira de donner des réponses aux questions que je viens de formuler.

Les uns diront: inutile d'aller au-delà, à moins que ce soit pour étendre encore l'information sur le monument décrit, en fournissant des explications matérielles sur les personnes et les choses qui le concernent. Son auteur s'appelait-il Jean ou Georges? Le donateur était-il un roi ou un évêque, un tel? Le casque que porte sur telle peinture saint Nestor, la robe de la reine, sur telle fresque, étaient désignés à l'époque par les noms que voici ... Il va de soi que, en joignant ces renseignements aux autres, nous restons encore dans l'étude d'information. C'est cela que certains attendent de nous, et rien d'autre.

Mais d'autres voudront aller plus loin, et je me range dans cette catégorie, qui cependant n'en est pas une, car on peut s'accorder sur l'utilité et l'intérêt des investigations allant au-delà de l'information — genre Catalogue — mais envisager ces études de façons très différentes.

A la fin du XVI[e] s., un moine grec du Mont-Athos — qui allait être canonisé plus tard sous le nom de Maxime le Grec — quitta la Sainte-Montagne et se rendit à Florence. Il y assista aux sermons de Savonarole et fut de ses disciples, puis d'Italie il passa en Russie. A Pskov — ville frontière — les ecclésiastiques russes lui montrèrent une Bible allemande garnie de nombreuses images et lui demandèrent s'il les approuvait. Maxime, sage comme il était, leur dit: rien ne s'oppose à ce qu'on fasse toutes ces images, *mais à quoi bon?* — Paroles significatives, voire révélatrices, car elles supposent que, pour Maxime, chaque image avait une fonction, et que la démarche de l'artiste n'est pas gratuite, sur le plan des idées. A cette réflexion fait écho une inscription-graffito, de peu postérieure, qu'on déchiffre sur la façade de l'église de Moldoviţa, en Moldavie. L'auteur de ce graffito — placé devant une image de Constantinople protégée de l'attaque ennemie par l'intervention de la Vierge — écrivit ce qui dans cette image lui parût absurde: comment représenter une protection efficace de Constantinople par Marie, tandis que la ville sur le Bosphore était bel et bien investie par les Infidèles, et que l'image ne répondait

donc plus à la réalité, la protection divine qu'on magnifiait par l'image s'étant révélée inopérante. Très manifestement l'auteur du graffito et le peintre n'avaient pas les mêmes idées sur le but de la peinture en question.

Troisième témoignage verbal sur une peinture byzantine du moyen âge. Cette fois c'est une réflexion d'un pèlerin, Antoine de Novgorod, qui à l'aube du XIII^e^ siècle, juste avant les dévastations de 1204, visita Constantinople et ses merveilles. Devant une peinture du Baptême toute récente, il s'extasie, et ce qu'il y trouve d'admirable c'est que les personnages qu'on y voit sont „comme vivants.“ Autement dit, pour lui, c'est le reflet de la vie ambiante qu'il convient de chercher chez un peintre de son temps.

Je cite ces témoignages — que, faute de textes entièrement contemporains, j'emprunte à des textes antérieurs ou postérieurs au XIII^e^ siècle — parce que, face à des peintures d'églises, les auteurs de ces réflexions, comme nous, se posaient la même question fondamentale (malgré la diversité des cas envisagés): Quel est le message que ces oeuvres d'art apportent? Mais contrairement à ces auteurs anciens qui étaient prompts à donner une réponse à ces questions troublantes, nous hésitons. Comment faire pour pénetrer la pensée des créateurs de ces peintures et connaître la réaction de ceux à qui elles étaient destinées?

C'est ce que nous voudrions savoir, pour les oeuvres du XIII^e^ siècle: chercher à imaginer ceux qui les ont appelées à la vie, qu'ils en aient été les auteurs ou les usagers.

Ce problème majeur de „l'homme expliquant son oeuvre et expliqué par elle“ est évidemment central dans chaque étude de l'art qui prétend aller au-delà de la description. Mais il est particulièrement passionnant lorsqu'il s'agit de certaines périodes privilégiées parce que plus créatrices que les autres, tel le XIII^e^ siècle. Comme chacun le sait maintenant (mais c'est une vérité récente), le XIII^e^ siècle correspond à une période d'activités intenses et novatrices, dans bien des domaines de l'art et dans beaucoup de pays. Ce qui suppose évidemment des *causes* qu'on aimerait connaître et qui auraient ceci de particulier qu'elles seraient communes à tous ces pays. Autrement dit, pour ne pas prendre les reflets pour des lumières ni les imitations pour des créations originales (ce qui nous ferait courir le risque de considérer comme causes premières ce qui n'était qu'antécédent accidentel), il convient d'avoir présent à l'esprit et à nos regards le plus grand nombre possible de faits de l'histoire de l'art et de l'histoire tout court, pour la période envisagée. Ce qui signifie qu'une étude satisfaisante de l'art du XIII^e^ siècle appelle aujourd'hui, simultanément, des micro-analyses des oeuvres qui nous en assurent la connaissance approfondie, et des macro-analyses des faits généraux qui définissent la vie artistique à laquelle appartiennent ces oeuvres. Autrement dit, deux méthodes qui à première vue sont contradictoires, mais qui en fait sont complémentaires, cette méthode bipolaire étant conforme aux tendances d'autres sciences de notre temps. J'ai dit plus haut l'importance de toutes les micro-analyses dans les sciences „exactes“ et humaines de notre temps. On pourrait le répéter à propos des macro-analyses: que ce soit en biologie, en mathématiques, en sociologie ou anthropologie, les enquêtes panoramiques y sont vivement encouragées et poursuivies, et sont souvent révélatrices, dès qu'il s'agit de dépasser les analyses descriptives des faits isolés. Ainsi, autant que je vois, c'est en allant au plus petit, pour la description, et au plus ample,

pour l'explication, qu'on fera le mieux progresser nos études, et plus spécialement celles de l'art du XIII^e siècle.

En matière de micro-analyse descriptive, je citerai les travaux récents de nos jeunes confrères et consoeurs qui relèvent, monument après monument, la composition précise des cycles d'images, ou les particularités de chaque application d'une formule iconographique, la manière exacte de dessiner la bouche et le nez, de relever les points les plus éclairés sur les visages de chaque peinture, les méthodes non moins précises de donner l'illusion de l'espace, d'un certain espace. De même qu'autrefois la science de l'anatomie a progressé en observant os, muscles et nerfs de plus en plus exactement et en découvrant les unes après les autres leurs moindres caractéristiques, de même notre science, dans sa branche descriptive, à mesure qu'elle progresse nous révèle des traits spécifiques de chaque école d'art, de chaque oeuvre d'art, de plus en plus nombreux et toujours notables, malgré leur petitesse.

Cependant, toujours comme en anatomie ou en astronomie descriptives, les progrès de ces observations sont en fonction des progrès techniques des moyens d'observation. Le jour arrive où de nouveaux instruments d'observation permettent d'enregistrer des traits qui étaient restés invisibles jusque là. Bref, à chaque étape de nos études, l'analyse descriptive a ses limites. Une description ne peut donc être „complète“ que pour un temps, en attendant mieux, et c'est le cas de nos „Catalogues“ des oeuvres d'art du XIII^e siècle.

Mais si, s'appuyant sur ce résultat des récentes analyses descriptives, on opte pour une étude de commentaire, on est amené, presque immédiatement, à envisager des problèmes très généraux, et, pour les résoudre, à faire appel à une information dont la qualité et l'ampleur sont désespérement inégaux. C'est là un phénomène général et d'autant plus déplorable. Cette inégalité a des causes les plus diverses: tout d'abord, les critiques d'art sont inégalement armés par leur formation générale en vue des recherches de ce genre; et par tempérament et éducation, ils sont ouverts ou pas à des considérations générales; ils disposent ou pas d'outils de travail nécessaires; ils sont ou ne sont pas stimulés par l'exemple de ceux qui les entourent. De tout cela, et de bien d'autres circonstances qui décident de la direction que prendra son travail (et souvent le travail de groupes entiers de critiques d'art qui agissent dans les mêmes conditions) dependra le commentaire des oeuvres du XIII^e siècle, lorsqu'on décidera de l'entreprendre, pour expliquer — on l'a dit — l'homme qui en a été le créateur ou l'inspirateur, ou pour expliquer celles-ci à travers cet homme. Il est entendu que, dans un commentaire moderne, contenu intellectuel ou affectif et forme ne sauraient être dissociés, et qu'on réunit les observations les plus pertinentes sur l'oeuvre d'art en traitant — à la façon structuraliste — du rapport entre le contenu et la forme qui sert à l'exprimer ou à la traduire.

Il est évident que l'histoire politique et sociale ou économique de cette époque si mouvementée en pays méditerranéens, et les idées religieuses nouvelles ont exercé une influence sur l'art, plus perceptible que dans bien d'autres circonstances. Nul ne l'ignore, en principe, et on en tient compte souvent. Mais il faut beaucoup d'expérience et de doigté, pour établir les points de contact précis entre ces autres activités humaines et les activités artistiques, et relever tous les facteurs actifs en matière d'influence sur l'art, tout en évitant de la chercher là où elle aurait

certes pu se manifester, mais ne se manifesta pas en fait. Il en est ainsi, par exemple, de l'influence (qui aurait dû être négative, voire prohibitive dans les Balkans) des guerres incessantes et des invasions sur les activités artistiques, et de l'influence (qui aurait dû laisser de fortes traces) du mouvement hésychaste. Or, les guerres des XIII^{e}—XIV^{e} s. n'ont pas empêché une forte activité artistique en pays balkaniques, tandis qu'on a de la peine à dégager un ascendant hésychaste sur l'art de cette époque. Il s'agit probablement en fait de questions mal posées faute de connaissances suffisantes de la conjoncture réelle: il faudrait mieux la connaître, pour accorder la réalité politique ou idéologique en question et celle des activités artistiques. Mais aussi longtemps que ce n'est pas fait, on ressent une espèce de malaise qui nous engage — pour l'instant — de ne pas oublier que des faits qui auraient dû avoir une action sur l'art n'en avaient pas parfois, et inversement. Évitons aussi de nous servir trop du „bon sens", car — contrairement à ce qu'on pense — rien n'est moins universel ni moins constant.

La nature des rapports entre les réalisations artistiques et les autres manifestations de la vie active de la société qui les appelle à l'existence devrait être au centre des préoccupations de tout historien de l'art. Telle idée, telle conjoncture économique, tel événement social ou politique sont à l'origine d'un programme, d'un style, d'une technique d'art, tandis que d'autres — à première vue analogues et même plus indiquées encore *a priori*, — n'y ont laissé aucune empreinte. L'étude de ces possibilités, réelles ou imaginaires, est parmi les plus souhaitables, car ses conclusions nous feraient mieux comprendre, dans chaque ambiance envisagée, la place que l'art tenait dans tel ensemble des activités humaines, place que définissent les contacts qu'il avait ou n'avait pas avec d'autres activités de la même société, ou — dans des circonstances analogues — à d'autres moments et dans d'autres sociétés.

En ce qui concerne l'art du XIII^{e} siècle, si riche et si complexe, et qui d'un pays à l'autre, parfois d'une technique à l'autre, présente des particularités considérables, on est quelquefois en difficulté, pour reconnaître ses traits les plus caractéristiques, pour retrouver la ligne conductrice majeure qui l'animait. Que signifie la parenté qui, à certains égards, rapproche les nouvelles créations byzantines et gothiques françaises du XIII^{e} siècle? Comment comprendre le parallélisme des progrès dans l'imitation de la nature matérielle, en Italie et à Byzance, à cette même époque, mais avec des moyens qui ne sont apparentés qu'incidemment? Quel est le rôle des modèles antiques dans le renouveau de cet art et ses tendances réalistes, aussi bien à Byzance qu'en Italie ou en France? Son apport est partout, ainsi que la tendance réaliste. Mais pourquoi alors dans chacun de ces pays on en arrive à des réalisations très différentes?

Pour classer ces faits et tendances, les unes hétérogènes et les autres distinctes mais analogues, il est utile, comme souvent, de les faire rentrer dans une catégorie plus générale, qui — en partie hypothétique — reposerait pour le reste sur des certitudes et des analogies valables.

Dans notre cas, il s'agirait d'abord de la certitude générale que voici: l'art antique gréco-romain a fleuri d'une façon incontestable et incontesté jusqu'au III^{e} siècle de notre ère. C'était — adapté aux besoins de la société romaine — l'art classique dans ses versions hellénistiques amendées — et il devait son succès généralisé et prolongé à des réussites sans

pareilles dans le vieux monde, quant à la perfection des imitations de la réalité qu'il offrait, quant à la cohérence organique et l'élégance formelle de ses oeuvres.

Je n'ai pas à m'étendre ici ni sur les conditions dans lesquelles cet art se propagea au loin, ni sur les conséquences de cette expansion, qui mettait en péril sa pureté, voire ses qualités essentielles. Le fait inattendu mais certain c'est que, dès le III^{e} siècle et surtout à partir du IV^{e}, l'art classique de l'Antiquité allait restreindre son champ d'action, renoncer à une partie de son programme, et perdre non seulement une partie de ces clients mais aussi, fort curieusement, quelques-unes des facultés essentielles qui avaient fait sa gloire et son succès, à savoir le don d'imiter l'apparence des êtres et des choses et celui de la cohérence organique de ces imitations par l'art du monde matériel, y compris l'espace. Dans une étude récente, M. Bianchi-Bandinelli faisait ressortir avec raison que la démocratisation de la pratique des arts et de la participation à la confection des peintures et des sculptures, ainsi que le goût des oeuvres rustiques ont contribué à cette évolution. L'„art plébeien" s'installa en maître, jusque dans les oeuvres commandées par les empereurs (qui s'adressent aux masses), et avec lui, des schémas et des formes rudimentaires, des images aplaties et figées, des conventions abstraites, à la place que, depuis l'époque hellénistique, tenaient des imitations plus ou moins soignées du visible.

On en arrivait de nouveau à ce que Lysippe pensait des oeuvres de ses prédécesseurs, lorsqu'il disait: „les anciens représentaient les hommes comme ils sont, et moi, comme ils me semblent être". En fait, c'était même un retour à un art plus rudimentaire encore, puisque de ce que les hommes „sont", il ne savait retenir qu'un petit nombre de traits, tout le reste n'étant plus retenu par l'artiste, qui semblait de plus en plus distrait, mais en fait trop peu formé à la méthode de l'observation pour noter les traits individuels, et qui ne retenait plus que le banal, le toujors vu. C'est comme chez ceux qui disent qu'ils n'ont plus de mémoire pour les noms propres, et qui ne font que constater ainsi l'affaiblissement général de leur mémoire: celle-ci reste suffisante pour retenir les mots communs souvent répétés, mais ne retient plus les mots plus rares, tels les noms propres. Le recul de l'art classique se manifeste ainsi par l'insuffisance progressive des observations sur les traits qui définissent un visage concret. On aboutit aux visages types: une femme, un adolescent, un vieillard. Et ce n'est pas au visage d'un portrait, mais aux vêtements que porte le personnage qu'on demande de compléter ces caractéristiques insuffisantes: comme le dit le proverbe, c'est bien l'habit qui ici fait le moine, ou le roi, l'évêque; et on va jusqu'à affirmer: l'inscription du nom du portraitisé à côté de son effigie contribue à l'authenticité de celle-ci.

L'espace imité en peinture, le volume imité en sculpture sont parmi les valeurs essentielles de l'art d'imitation, qui déclinent et s'obscurcissent par la suite. On s'en rend compte le mieux devant des copies d'images créées du temps de l'art classique à espace imité; car les copistes médiévaux ne comprennent plus et emploient de travers les artifices qui servaient à figurer volume et espace.

Cependant, le recul du grand art classique si habile à imiter la réalité dans ses aspects les plus éphémères, les plus difficiles à saisir par le pinceau ou le ciseau, n'était pas une simple décadence. Les mêmes paroles que Pline met dans la bouche de Lysippe et que je viens de

rappeler (les anciens figuraient les hommes comme ils sont, tandis que moi je les figure comme ils m'apparaissent) peuvent être interprétées d'une façon irrationnelle: la vraie „réalité" (ils *sont*) n'est pas dans la réalité matérielle, mais dans l'essence intelligible — reflet de la Raison métaphysique.

Se refuser à figurer, à la façon de Lysippe et des artistes de tradition hellénistique, l'apparence des hommes („tels qu'ils m'apparaissent"), pour les imiter „tels qu'ils sont" peut être interprété: tels qu'ils sont dans la seule réalité valable, celle de la parcelle de la Raison universelle dont ils sont le reflet. En termes chrétiens, c'était: l'image schématique, typologique, distincte de la réalité apparente est la plus précieuse, parce qu'elle fait voir, à travers le schéma, la seule chose qui compte, les valeurs invisibles du divin, du sacré. Il n'est pas douteux que de pareilles acrobaties se laissaient réaliser avec plus de chances de succès par un art qui — quelles qu'en aient été les raisons — n'imitait pas l'apparence visible des êtres et des choses (y compris l'espace qui les enveloppe). Les plus grandes réalisations, célèbres par leur élévation religieuse, pendant tout le haut moyen âge et notamment à Byzance, pendant l'époque des plus belles réussites de l'art religieux sublime — sont des oeuvres qui s'en tiennent à ce genre du schématique et de l'abstrait. Rein n'est mieux connu d'ailleurs que ce fait de portée générale.

On entend dire plus rarement, sinon jamais, que ce qui suit, c'est-à-dire l'oeuvre médiévale à partir du XIII^e^ siècle, est en gros comme la réplique, mais dans le sens inverse, de ce qui s'était passé à la fin de l'Antiquité et ce que nous venons de rappeler. Pas à pas, mais souvent avec des temps d'arrêt et même des reculs momentanés, on y était revenu à l'art d'imitation de la nature comparable à celui de l'Antiquité, — à la figuration de l'espace, du volume, de la vision organiquement cohérente du corps humain et de n'importe quoi, à la vision d'un point de vue unique. L'art de la fin du moyen âge a certes ses valeurs propres et nouvelles (on y viendra); dans chaque pays, dans chaque société, il s'est développé autrement, et il a été loin d'aboutir partout à un art d'imitation du niveau de l'art classique. Mais avant d'entrer dans le détail de tous ces faits particuliers, retenons et soulignons ce que nous venons de relever, à savoir ce double mouvement, en courbe et contre-courbe symétriques, que sépare un millier d'années — du III^e^ au XIII^e^ siècle. Car cette façon de voir nous permettra de mieux classer toute la variété des faits nouveaux que nous observons et de nous en expliquer le sens véritable.

Ajoutons que, malgré la longueur de la période envisagée et le nombre des pays où l'on observe les arts qui nous intéressent, notre tableau d'ensemble n'a rien d'artificiel. Car nul ne saura contester que pendant toute cette période et dans tous ces pays, l'art classique gréco-romain avait été florissant dans l'Antiquité, au début de notre ère, et que, à aucun moment, pendant le moyen âge, on n'avait perdu contact avec lui. Tout au contraire, périodiquement, on lui avait demandé des modèles, et à la fin du moyen âge, la part de ces leçons antiques y a été partout plus grande que précédemment. Autrement dit, il n'est nullement improbable *a priori* que les grandes courbes de l'évolution de l'art, pendant le moyen âge, aient pu être réellement définies par deux tendances essentielles qui étaient symétriques par rapport à la tradition classique.

Voici quelques observations concrètes.

J'ai dit tout à l'heure que la fin du moyen âge a vu un mouvement de retour à l'art imitatif qui était une répétition, mais à rebours, du mouvement qui à la fin de l'Antiquité avait amené la décadence de l'art imitatif de l'Antiquité. A vouloir préciser les choses, il faudrait dire plutôt: à la fin du moyen âge, on a assisté à une élaboration d'un art d'imitation qui s'apparentait à celui de l'art classique. Mais les étapes de ce retour rappellent non pas — vues à rebours — les étapes de la décadence de l'art classique, mais les phases de la formation de l'art de la fin de l'Antiquité, celui qui à l'époque hellénistique remplaça l'art proprement classique et qui, en fait, allait fournir les modèles immédiats aux artistes médiévaux.

En effet, si l'art figuratif du XII^{e}—XIII^{e} s. est en progrès sur celui qui le précède quant à l'imitation de la réalité sensible, c'est avant tout par ses tentatives de représenter l'espace. Certes, on n'y arriva pas tout de suite, mais les réussites partielles tel l'espace fragmenté et enveloppant les personnages et les choses (on semble ne l'ouvrir à nouveau que pour loger ces hommes et ces choses) sont les témoins d'une direction de recherches, à laquelle on tient et qui ouvre les portes à un art d'imitation de la réalité. Or, c'est aussi ce qui caractérise l'art hellénistique comparé à l'oeuvre classique antérieure; l'espace qu'on réussit à imiter alors fut une grande conquête en direction de l'art d'imitation intégrale.

Autre parallélisme: l'art du XIII^{e} s. innove, par rapport à celui du XI^{e}—XII^{e} s., en entreprenant de représenter des sujets, de plus en plus nombreux, qui n'avaient pas été traités jusqu'alors, et cela le conduit à comprendre dans son répertoire des sujets descriptifs divers et de donner une place à des visions de personnages et de scènes tirés de la vie de tous les jours. Le caractéristique, voire le vulgaire font leur apparition dans l'art où jusque là régnait l'élégant conventionnel et distingué. Or, c'est ce qu'on observe régulièrement à propos de l'art hellénistique lorsqu'il se substitue à l'art classique plus ancien. Bianchi-Bandinelli parle d'art plébéien à propos de la version tardive, romaine de cet art.

Le même auteur observe avec raison la laïcisation progressive de l'art, à mesure que l'art hellénistique puis romain s'installe dans le monde gréco-romain antique. C'est un art laïque qui prédomine alors et donne le ton à l'oeuvre artistique dans son ensemble. Ici encore, le pendant de la fin du moyen âge existe également. Mais l'art laïque de la fin du moyen-âge — en progrès partout — ne s'imposera comme domaine principal que dans certains milieux, plutôt exceptionnels, telles les cités de la Toscane et des Marches, en Italie. Tandis qu'en pays byzantins, cette laïcisation de l'art ne dépasse pas le degré préliminaire qui consiste à donner une allure plus descriptive aux sujets réligieux, dont les images tendent à se présenter en scènes de genre.

Là où cette évolution se poursuit sans entraves, comme en Italie, mais aussi en France et ailleurs en Occident, elle conduit à un autre phénomène propre à l'art classique (mais qui n'avait pu se maintenir à l'époque intermédiaire). Je pense à une évolution voulue et cohérente qui, poursuivie de génération en génération, permet de reconnaître la date d'une oeuvre d'après le style. De même que pour l'art grec classique, on reconstitue sans peine les étapes d'une progression systématique sur les peintures ou sculptures italiennes du XIV^{e} et XV^{e} siècle. Tandis qu' on est privé de ce moyen de datation, aussi bien pour les arts romains

d'époque impériale que pour les arts du haut moyen âge, byzantines et autres. Je n'ignore certes pas qu'on essaie constamment de faire appel au style pour dater des peintures romanes ou byzantines de haute époque, mais je n'oublie pas davantage que le succès de ces tentatives est loin d'être toujours objectivement certain. Cela tient à l'absence d'une évolution systématique parce que voulue.

C'est à ce propos qu'on pourrait se poser une autre question. Les valeurs affectives tiennent une place accrue parmi les réalisations du XIII^e siècle, comparées à celles du XI^e—XII^e. C'est le sentiment qui s'installe dans l'art de cette époque, bien plus souvent et avec beaucoup plus d'intensité, de variété, que jusqu'alors: la douceur de l'enfant, la grâce de la mère, l'émouvant de la souffrance, de la mort, et ailleurs, les joies de l'amour, les plaisirs de la vie seigneuriale, la beauté des plantes et du paysage, trouvent des interprètes parmi les artistes.

Là encore, tous ces sujets et ce désir de les évoquer par l'art sortent du répertoire courant de l'art antique le plus tardif, hellénistique et romain. Mais la question à laquelle je faisais allusion la voici: est-ce que dans ce domaine du sentiment-guide de l'artiste, la fin du moyen-âge suivie par le temps moderne n'ont pas été plus loin que l'art hellénistique et romain? Je le crois, pour ma part; tout au moins dans la mesure où nous pouvons en juger d'après les oeuvres conservées. Car si partout nous avons affaire à des copies plus ou moins artisanales de grandes oeuvres disparues, les pièces antiques sont toujours des reproductions (plus ou moins industrielles) qui manquent de spontanéité. Tandis que les oeuvres de la fin du moyen âge, qui reviennent au sentiment exprimé savent mieux en conserver la saveur (on est encore à l'aube des techniques industrielles liées à imprimerie). Mais de toute façon il ne s'agit que de nuances: de part et d'autre c'est, comme dans le „nouveau roman", une réalité telle qu'on l'a vécue, et non pas telle qu'elle existe ou a existé en dehors de nous et que les classiques reconstituent sagement; c'est la réalité vécue que le peintre du XIII^e s., comme l'artiste hellénistico-romain, essaie de nous présenter, et c'est là le point de ressemblance le plus suggestif et le plus raffiné que nous enregistrons, en pensant aux deux „pendants" qui chronologiquement encadrent l'oeuvre du haut moyen âge.

Pour se rendre compte de ces grandes courbes de l'histoire de l'art, si utiles pour comprendre les faits concrets et multiples que nous fournissent les analyses directes des oeuvres, il faut rapprocher entre eux art hellénistico-romain et art du XIII^e siècle, l'un et l'autre créés en dépassement d'une oeuvre de grande allure, mais plus abstraite et conventionnelle, qui les avait précédée dans le temps.

Ces aperçues sur les grands courants, qui emportent les faits isolés qu'on observe directement, ont l'avantage de nous aider à répondre aux questions de base qu'on se pose lorsqu'on entreprend de commenter une oeuvre d'art, et notamment une oeuvre d'art du XIII^e siècle, et qu'on se propose d'expliquer celle-ci par l'homme qui l'avait appelée à la vie, ou cet homme par l'oeuvre qui nous en est restée.

Sopoćani 19. IX 1965.

VOJISLAV KORAĆ

L'ARCHITECTURE BYZANTINE AU XIII^{e} SIECLE

Dans les répertoires historiographiques l'architecture byzantine se répartit en deux grandes périodes: la haute époque, centrée sur la solution des problèmes de l'iconographie de l'espace, de la composition structurelle et de la valeur symbolique des répartitions spatiales, et l'époque postérieure — médievale — qui pourrait être divisée selon le schéma usuel de la périodisation de l'art byzantin. La seconde période est plus ou moins considérée comme une période d'innovations moins importantes. L'église en croix inscrite caractérisant cette période serait le symbole de l'organisme architectural byzantin, fermé et dans un certains sens pétrifié.[1] Remarquons que tout au long de sa longue histoire, l'architecture byzantine n'a pas subi d'aussi grands changements que l'architecture occidentale, toutefois son évolution est à la fois dynamique et inventive, donnant un apport qui mérite notre attention. Le programme spatial est resté en principe inchangé, mais le genre des annexes et leur influence sur l'ensemble de l'édifice ont entraîné tant d'innovations qu'il s'agit en quelque sorte d'un enrichissement du programme. La coupole a conservé sa place prédominante dans la superstructure de l'édifice, mais sa relation envers l'édifice a été modifiée avec le temps. Les principes essentiels de construction sont restés les mêmes mais le rapport entre la structure et les masses a subi de grandes modifications. Le rapport rationnel entre les dispositions spatiale et constructive reste une valeur durable de l'architecture byzantine, mais le rapport entre le traitement de l'intérieur et celui de l'extérieur a changé au point de donner lieu à de nouvelles conceptions esthétiques. Le traitement des formes architecturales traverse une évolution semblable. Le développement

[1] Mentionnons seulement deux bons ouvrages récents. A. Grabar, *Byzance. L'art byzantin du Moyen âge (du VIII^{e} au XV^{e} siècle)*, Paris 1963, dans son ouvrage de conception originale, l'auteur expose l'architecture du IX^{e} au XV^{e} siècle dans un unique chapitre. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 1965 (éd. Penguin Books), répartit systématiquement l'architecture byzantine plus ou moins d'après le schéma usuel. Il en détache l'architecture paléobyzantine, et répartit l'architecture médiévale en deux chapitres, à savoir: l'architecture byzantine moyenne (864—1204) et l'architecture de la dernière période (jusqu'à la chute de Constantinople).

régional enregistre un dynamisme exceptionnel, qui aboutit, comme on le sait, à des écoles régionales et nationales d'architecture.

La périodisation de l'architecture byzantine a été, depuis toujours moins stricte que dans les autres branches de l'art. Ses limites sont transponsables et elle se complique par le groupement territorial des monuments. Dans le cadre d'une telle périodisation, l'architecture du XIII^e siècle ne représente un ensemble ni du point de vue style ni de quelque autre sorte. Son intérêt, indubitable, est dû à plusieurs facteurs. D'une part elle attire l'attention par son rapport envers la tradition, d'autre part cette époque est celle de l'essor des écoles locales d'architecture. Finalement il est intéressant de savoir à quel point on peut suivre, à travers l'architecture du XIII^e siècle, les phénomènes correspondant à ceux qui annoncent et font partie du mouvement de l'art byzantin, connu sous le nom de la renaissance des Paléologues.

Le rôle immédiat ou indirect de Constantinople dans l'évolution de l'architecture byzantine est indubitable. C'est un phénomène dont on doit tenir compte lors de l'étude de l'histoire de l'architecture byzantine. Représentant tantôt le centre artistique de la construction architecturale, tantôt la ville renfermant les monuments les plus important de l'architecture byzantine, Constantinople était un foyer d'influence d'où émanaient et se propageaient des idées et des mouvements qui imprimaient une marque distinctive à l'architecture des provinces byzantines comme aussi à celles qui faisaient partie de son aire culturelle. Dans l'explication des fluctuations de l'architecture byzantine — aussi bien des périodes de conformité stylistique, que de celles où l'architecture de certaines contrées s'écarte sensiblement du courant principal — on doit prendre pour point de départ la nature des événements se déroulant à Constantinople. Les constantes de l'architecture byzantine ne consistent pas tellement dans un style que dans les idées sur lesquelles sont basés les programmes iconographiques de l'espace et de la construction, et en partie aussi l'esthétique des formes. Ces idées émanent ou bien de Constantinople, ou d'une tradition nourrie principalement à Constantinople. L'architecture de la métropole s'alimente à deux sources: d'une part nous avons les réalisations contemporaines qui marquent le procès évolutif de l'architecture, d'autre part les principaux édifices du culte du monde byzantin, remplissant leur fonction déterminée dans la vie ecclésiastique et publique. Les influences de la métropole ne sont pas toujours directement perceptibles, parfois elles forment des transpositions complexes de solutions spatiales et constructives que nous sommes portés à considérer comme des variantes provinciales de l'architecture byzantine. Ces influences pourtant restent assez sensibles. Par exemple: les cathédrales du XI^e et du XII^e siècles s'inspirent évidemment de Ste Sophie ou de Ste Irène de Constantinople; ou bien, l'architecture de Constantinople influe assurément sur la propagation et sur l'affirmation générale de l'église cruciforme. Aux époques de progrès général, les conceptions artistiques de la capitale trouvent leur expression multiforme dans diverses solutions architecturales. La maîtrise technique et la tendance vers les matérieux précieux et les ambitions artistiques soulignées, caractérisant l'art du XI^e et du XII^e siècles, se reconnaissent dans divers monuments, aussi bien dans St Luc en Phocide, que dans Ste Sophie de Kiev ou Studenica. La soi-disante immuabilité des plans et des systèmes de construction est probablement elle aussi une conséquence de l'influence prédominente de

Constantinople, dans laquelle toutes les innovations de l'architecture monumentale ont lieu dans le cadre de l'église cruciforme. Les influences de Constantinople et des autres centres dirigeants du monde byzantin sont plus ou moins fortes, or, même là où elles sont plus faibles, lorsque les différences sont plus marquées, l'architecture monumentale de l'aire byzantine garde intacte ses composants essentiels basés sur la conformité d'idée du monde byzantin. La manière d'organiser l'espace est restée jusqu'au bout byzantine, basée sur la tradition gardée à Constantinopole.

En vertu de ce que nous venons de dire, il nous semble que le sort de Constantinople au XIII^e siècle a aussi eu une influence décisive sur l'architecture byzantine de l'époque. La chute de Constantinople (1204) constituait l'un des événements déterminant l'essor et l'affirmation des aichitectures régionales. Le monde byzantin avait perdu sa métropole. Quelques noyaux politiques et culturels nouveaux ou déjà existants se sont érigés en héritiers directs de Byzance, ou ont pû, grâce aux circonstances, affirmer leur indépendance relative dans plusieurs régions qui en général ne sont pas en contact direct. Il semble que ceci soit surtout marqué dans l'architecture. Pour autant qu'on peut considérer l'architecture du XIII^e siècle comme un tout, elle se présente comme un contre-point à la solution artistique et constructive basée sur l'iconographie byzantine de l'espace.[2]

L'architecture est liée directement à la tradition byzantine dans les régions qui sont les héritiers directs de l'empire byzantin. Le nombre des monuments du XIII^e siècle, conservés dans les régions héritières de Byzance, est relativement petit, pendant que dans les autres régions l'entreprise architecturale est plus ou moins intense. Pour donner une image concise des faits, il a fallu procéder à un choix. Nous nous étendrons plus particulièrement sur les monuments plus importants, ou plutôt sur les courants décisifs. De même, nous ne nous bornerons pas à confiner l'architecture du XIII^e siècle dans les limites chronologiques strictes. L'aperçu que nous donnons des monuments sur le territoire byzantin s'arrête aux environs des années 70, c'est à dire à l'époque du rétablissement de Byzance. Ce renouvellement de l'empire byzantin n'a assurément pas changé de fond en comble les conceptions artistiques de la société, mas cet acte historique a exercé son influence aussi sur les arts; il semble qu'il accentue et confirme encore les tendances nouvelles. Aussi faudrait-il considérer la fin du siècle comme une partie d'un nouveau chapitre dans l'architecture byzantine.[3]

L'architecture des pays grecs, qui subissent au XIII^e siècle une histoire très mouvementée, et dont une bonne partie se trouve sous la domination latine, est caractérisée par les traits suivants: elle est par endroits importée, franque, et par d'autres la continuation de la

---

[2] En plus des régions byzantines dans le vrai sens du mot, nous avons aussi pris en considération les régions de culture byzantine. Nous savons que l'art de ces dernières est considéré soit comme une partie de l'art byzantin, soit comme des unités distinctes. Sans entrer dans les discusions élévées à ce sujet, nous nous sommes servis du terme „byzantin" dans le sens plus large du mot, estimant que l'architecture des régions en question s'était formée sur les conceptions byzantines de l'espace, de la structure et aussi en partie des formes.

[3] Lors du choix des reproductions nous nous sommes laissés guider par ce qui nous a semblé caractéristique, et ce faisant nous avons reproduit aussi quelques monuments qui sortent de ce cadre chronologique.

tradition byzantine. Finalement, dans le cadre de cette dernière, surgissent des influences occidentales gothiques.

Les monuments de l'art occidental n'entrent pour le moment pas dans le sphère de nos intérêts.

L'Epire est la région la plus importante, en ce qui concerne les monuments du XIII^e siècle. C'est ainsi que la tradition byzantine a le plus profité à une région dans laquelle se forme un nouvel Etat ayant la prétention de renouveler l'empire. Quand il s'agit de l'architecture de l'Epire, on pense surtout à l'ensemble des monuments d'Arta. Presque tous ont ou bien été construits ou remaniés au cours du XIII^e siècle. Ils sont impressionants en tant que monuments complets dans lesquels sont réalisés les ensembles caractéristiques de l'architecture byzantine dans une construction correcte et une décoration interne et externe d'usage traditionel. On en déduit que les fondateurs des monuments de l'Epire ne manquaient ni de désir ni de force pour continuer dans la tradition de l'architecture byzantine.

Les édifices, datés par le mérite de M. A. Orlandos[4], dessinent un essor intéressant de l'architecture d'Arta. Exception faite de Parigoritissa, ces églises ont été édifiées en forme de basilique; parmi celles-ci, Kato-Panaghia et Ste Théodora ont gardé leur forme basilicale. Blachernes aurait été construit comme une basilique à trois nefs, voûtée en berceau, dans la deuxième moitié du XII^e ou au début du XIII^e siècle, et aurait reçu sa coupole vers le milieu du XIII^e, se rapprochant ainsi du type cruciforme.[5] L'histoire de la Vierge Brioni est semblable. Originairement basilique à trois nefs à toiture de bois, elle fut surmontée dans la quatrième décade du XIII^e siècle par une coupole centrale plus grande et deux coupoles de moindre dimension, disposition témoignant du désir évident de la rapprocher également du type cruciforme.[6] L'adaptation la plus complète a été exécutée sur l'église de St. Dimitri Katsouri. La basilique à trois nefs, voutée en berceau, datant peut-être du XII^e siècle, a été remaniée en vraie église à croix inscrite, probablement au début du XIII^e siècle, pendant le despotat épirote.[7] Kato-Panaghia, fondation de Michel II Douka, a été construite comme une basilique. La voûte transversale de l'église ressemble à un transept réduit, tenant probablement lieu de coupole.[8] Finalement, comme une vraie basilique apparaît Ste Théodora, fondée par Théodora, épouse de Michel II Douka.[9] Que déduire, au sujet du plan et de l'élévation, de ces édifices relativement peu nombreux, surgis ou refaits sur la terre byzantine au XIII^e siècle?

Remarquons que toutes les églises mentionnées ont une disposition basilicale. C'est ainsi que, par le truchement des trois premières églises d'Arta et des autres en Epire et en Macé-

[4] 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος, Β', 1 (1936).

[5] Ibid. 3—50.

[6] Ibid. 51—56.

[7] Ibid. 57—63.

[8] Ibid. 70—81. Nous n'avons simplement pas l'intention de discuter au sujet de ce type bien connu d'édifice. Cf. 'Α. 'Ορλάνδος, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς 'Ελλάδος, 'Αρχεῖον, Α' (1935). V. aussi la récente étude publiée par G. Subotić: *Les débuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hypapanté*, Zbornik za likovne umetnosti (Matica srpska), 2, Novi Sad 1966, 153—156.

[9] Ibid. 88—104.

doine, se maintient le type basilical, qui, parait-il, surtout dans les provinces balkaniques apparaît à nouveau au cours de la renaissance du IX^{e} siècle. Les vraies raisons de la rénovation de la basilique à cette époque entrent dans le domaine des suppositions.[10] Remarquons aussi la tendance, évidente à Arta, de transformer les anciennes basiliques en églises à coupole et même en églises cruciformes. Cette dernière tendance est visible par la disposition des coupoles (à Blachernes et à la Vierge Brioni) et aussi à St Dimitri Katsouri par l'ensemble de la superstructure. Arta se conforme, de cette manière, au type dominant de l'architecture byzantine avant la chute de Constantinople. L'importance de ce fait réside dans son témoignage de la continuité de l'architecture byzantine. Il est vrai que ce phénomène s'est manifesté ici sous forme de variante caractérisant l'école grecque, ce qui est naturel. Par leurs formes architecturales, coupoles, frontons, ouvertures, ces édifices s'appuient sur la tradition des monuments érigés en Grèce à l'époque précédente. Le parement des édifices est ce qui attire aussi notre attention. Des parties entières des façades sont traitées en céramoplastique. Ce traitement n'est pas encore basé sur un système complet, mais la participation de la céramoplastique dans le traitement de la façade est considérable. Les dents de scie, les méandres, les zigs-zags et les autres ornements, en rangées rythmiques couvrent en premier lieu les parties supérieures des façades. On sait que l'origine de la décoration céramoplastique, caractéristique surtout pour la dernière phase de l'architecture byzantine, n'a pas été éclaircie. Elle part du parement cloisonné, des ornements simples en brique et des caractère coufiques et grecs en céramoplastique sur les monuments du XI^{e} et XII^{e} siècle[11] et aboutit à des surfaces complètement décorées. Les monuments de l'Epire marquent sur ce chemin un chaînon qui soutient la continuité de cette idée. Il est probable que les monuments qui apparaissent dans la même région ou dans son voisinage vers la fin du XIII^{e} et au début du XIV^{e} siècle, et qui font voir un système de décoration céramoplastique harmonieusement composé, sont dûs à la même tradition.[12]

Quand il s'agit de l'architecture des régions byzantines, il faut malheureusement omettre de parler de Nicée, dont les monuments ne sont pas suffisament scrutés. En revanche nous

[10] Cf. Les actes du XII^{e} Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964. Voyez aussi le compte rendu par Ch. Delvoye dans Byzantion, XXXI (1961) 539.

[11] Cf. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine,* Paris 1916, 252 sq.

[12] Quand il s'agit de l'architecture d'Arta, il convient de mentionner Parigoritissa, quoi qu'elle dépasse le cadre chronologique fixé par notre texte. La partie centrale de l'édifice rappelle d'une part les constructions octogonales classiques et d'autre part les églises aux trompes d'angle. Par sa disposition de l'espace (d'une part la partie centrale, de l'autre un ambulatoire surmonté d'une galerie) comme aussi par certaines autres formes, l'église s'appuie sur l'architecture de Constantinople. Par l'appareil de ses façades Parigoritissa se rapproche le plus des monuments antérieurs à Arta. Parigoritissa mérite notre attention par le fait qu'elle continue la tradition dans les deux sens. Aussi bien la tradition propre à l'école grecque, qu'une certaine tradition issue de Constantinople. Cette dernière, — en particulier l'apparition des tribunes, — proviendrait du fait que Parigoritissa était une église métropolitaine, fondation princière, dans la capitale de l'ancien despotat d'Epire, qui était considéré comme l'héritier de Byzance. Ch. Delvoye, *Considération sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodigitria de Mistra,* Actes du XIII^{e} Congrès inter. d'ét. byz., III, 41—47. Ceci confirmerait, une fois de plus la vitalité de l'influence de Constantinople, vieille capitale byzantine. Au sujet de Parigoritissa voyez la monographie: 'Α. 'Ορλάνδος, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, 'Αθῆναι 1963.

avons Trébizonde, connue pour son histoire étrange. Dans ce vieux centre se maintient l'architecture byzantine poursuivant la tradition de l'époque antérieure, avec des particularités locales. Les édifices qui nous intéressent — La Vierge Chrysoképhalos, St Eugène et Ste Sophie[13] — basent leur plan sur celui de la croix inscrite. Les modifications intervenues s'écartent du plan usuel par un allongement, ce qui rapproche les bâtiments de la forme basilicale. C'est surtout l'église métropolitaine de la Vierge qui ressemble à une basilique à trois nefs. La construction de la coupole devient en même temps plus compliquée. Les vestibules des églises de St Eugène et de Ste Sophie apparaissent comme une innovation dans le programme de l'espace. Les galeries supérieures de l'église de la Vierge résulteraient du désir d'Alexis Comnène de permettre dans l'église métropolitaine le déploiement du cérémonial usuel de la cour impériale, comme dans Ste Sophie et dans quelques autres églises de Constantinople.[14] C'est ainsi que cette partie du programme témoignerait tout particulièrement du désir de se conformer à l'architecture de Constantinople. Dans le traitement de l'extérieur, les églises de Trébizonde sont sobres et simples. Les volumes sont clos par des surfaces planes. Les façades sont en pierre. Les décors en pierre sculptée. La brique ne s'emploie qu'exceptionnellement; la polychromie propre aux églises en Grèce ne se rencontre pas. Dans le plan allongé, dans certaines formeset dans le système du traitement des façades on voit un témoignage de l'indépendance d'une école locale.

C'est ainsi que se présenterait à nous l'architecture byzantine proprement dite après la chute de Constantinople, à l'exception de certains édifices importants et à date incertaine. La stabilité du programme de l'espace et de la construction dans l'architecture médievale byzantine, déjà mentionnée, est un facteur essentiel de cette architecture, même dans les contrés qui ne firent pas partie de l'empire mais qui entrent dans sa sphère culturelle. Ce phénomène ressort plus particulièrement des réalisations qui, dans la seconde moitié du XII^{e} et surtout au XIII^{e} siècle s'écartent sensiblement de l'architecture traditionelle. Voilà ce que l'on peut conclure à la suite d'un parcours sommaire.

L'architecture médievale russe constitue un chapitre important de l'art médieval, aussi bien par le nombre et l'importance des monuments que par la puissance de son expression artistique. Sa périodisation est approximativement définie par les changements sociaux et politiques survenus en Russie. L'architecture de la haute époque arrive à son expression splendide dans les cathédrales monumentales du XI^{e} siècle, bien connues, inspirées par des modeles byzantins. Quoique des ensembles particuliers de dimensions imposantes, et de traitement technique et artistique achevé, ces cathédrales montrent clairement leur appui sur l'art de

[13] Cf. S. Ballance, *The Byzantine Churches of Trebizond,* Anatolian Studies, X (1960) 141—175 (on y trouvera aussi des citations d'ouvrages antérieurs). M. Ballance voit dans la Métropole plusieurs périodes de construction. Elle situe l'étape principale au X^{e} — XI^{e} siècle. Ch. Delvoye, op. cit., 45, met avec raison cette nouvelle chronologie en doute. Il est plus vraisemblable qu'elle ait été construite par Alexis Comnène (1204—1222). Nos dessins sont faits d'après les plans publiés par M. Ballance. Ils se distinguent par le fait que le plan du naos de Chrysoképhalos y a été tracé sans différenciation chronologique.

[14] Delvoye, loc. cit.

Constantinople. Cet appui se manifeste dans: l'organisation de l'espace, — formée en principe par l'église en croix inscrite et à galeries au rez-de-chaussée et à l'étage, — le système de construction, et la manière de traiter les formes et les surfaces.[15] Une fois adopté, le programme de l'espace et de la construction subit des modifications mais reste un signe distinctifs durable de l'architecture médiévale russe. Cette époque splendide et relativement équilibrée au point de vue style, se terminant par le démembrement de la Russie de Kiev, est remplacée par une époque marquée par la création d'écoles locales correspondant à la dislocation du pays. En même temps l'emplacement du centre dirigeant remonte vers le Nord-Est. La ligne de démarcation entre ces deux époques serait formée par le milieu du XIIe siècle, si bien que la période plus récente durerait jusqu'à l'invasion mongole. La disparition de l'état russe centralisé d'une part, et la chute de Constantinople d'autre part, font que l'influence byzantine décroît. Quelles sont les caractéristiques de l'architecture russe de cette époque? Examinons à cet effet le groupe le plus important d'édifices, à savoir celui de Vladimir-Suzdal.[16] On remarque une dépendance de cette école, comme aussi d'autres écoles en Russie, de celle de Kiev-Tchernigov. C'est évident. La disposition typique de l'espace des églises du groupe de Vladimir-Suzdal, est celle de l'église en croix inscrite à coupole, qui, par son schéma, rapelle le type d'église généralement répandu à Byzance. Une variante plus compliquée de ce type est constituée par l'église à six piliers, en réalité par le plan cruciforme s'étendant en longuer. Les composants possibles de l'espace sont: le narthex, les tribunes et les vestibules. Sur la disposition décrite s'échafaude la superstructure correspondante, qui se complique peu à peu dans le système des arcs intérieurs et extérieurs, la construction de la coupole et dans le rapport de celle-ci envers l'ensemble de l'édifice. Les caractéristiques essentielles de l'aspect extérieur de l'édifice seraient: la plasticité puissante de la structure élémentaire; l'applanissement de la toiture, dans laquelle on ne fait qu'entrevoir le tracé cruciforme; la pierre blanche des façades et la disposition ténue de la décoration plastique, dans laquelles on remarque des frises d'arcature qui font penser aux frises romanes. Les plus beaux monuments nous rapellent la conception architecturale minutieuse des reliquaires. A première vue, on dirait que cette architecture n'a rien de commun avec l'architecture byzantine, tout en étant fondée sur le même programme de l'espace et de la construction. Une autre particularité qu'il convient de souligner, est la couverture complète des murs de certaines églises par une ornementation plastique. Ce système proviendrait de l'art populaire russe. Prise dans son ensemble, cette architecture se caractérise surtout par ses formes.

L'architecture monumentale bulgare du XIIIe siècle est traitée dans la cadre de la période dite de domination byzantine et de second empire bulgare.[17] On n'est pas porté à déterminer dans cette période des unités chronologiques ou stilistiques distinctes. Remarquons qu'un nombre relativement petit de monuments a été daté comme appartenant à cette époque.

---

[15] Cf. *История русской архитектуры*, Москва 1956 (Акад. архитек. СССР).

[16] Cf. Н. Н. Воронин, *Зодчество северо-восточной Руси XII—XV веков*, т. I—II, Москва 1961—1962.

[17] Cf. Le répertoire le plus récent de l'architecture médiévale en Bulgarie, publié par K. Miatev: *Архитектурата в средновековна България*, София 1965.

Les monuments datant du XII^e ou de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle sont plus nombreux. Les premiers peuvent être rattachés, en grandes lignes, aux monuments byzantins contemporains semblables, élevés dans les régions balkaniques, les seconds portent les marques évidentes de l'architecture byzantine du XIV^e siècle. Certains parmi ces derniers, sont de vraies créations artistiques de l'architecture propre à la renaissance des Paléologues. Quoique l'activité constructrice ait été vraisemblablement moindre au XIII^e siècle, on ne saurait en déduire quoique se soit de positif. Un certain nombre de monuments notamment a été daté par la voie archéologique, les situant à une époque entre la fin du XII^e et la début du XIII^e siècle, ou entre la deuxième moitié du XIII^e et le début du XIV^e siècle. Il est possibile que l'architecture bulgare ait subi l'influence de la chute de Constantinople et des événements politiques dynamiques sur le territoire de l'ancien empire byzantin, évenements auxquels la Bulgarie a pris une part active. Laissant à l'avenir le soin de fixer le degré réel de l'activité au XIII^e siècle nous nous bornerons à affirmer que l'architecture monumentale en Bulgarie en XIII^e siècle a été continue tout en variant d'intensité. Un certain élan qu'elle manifeste vers la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e nous a légué des monuments qui, comme ceux des territoires byzantins proprements dits, font naturellement suite à l'architecture monumentale de la période précédente (XI^e et XII^e siècle).

L'architecture de cette époque en Bulgarie est restée plus ou moins dans les limites des courants de l'architecture byzantine, aussi bien au point de vue typologique qu'à celui de la technique du traitement. On pense qu'au début du XIII^e siècle apparaît encore toujours le type (archaïque à l'époque) de l'édifice basilical.[18] Le type à cette époque déjà très répandu de l'église en croix inscrite est aussi connu en Bulgarie. Pendant que dans l'époque plus récente — fin du XIII^e et début du XIV^e siècle — apparaissent les monuments de la soi-disant variante de Constantinople, dans l'époque plus ancienne, y compris le XIII^e siècle, les églises cruciforme sont construites dans une variante plus simple. Dans le cadre d'un aperçu typologique, signalons l'intéressante église à une seule nef à coupole à deux étages, dite de Asen à Asenovgrad, qu'on date du XII^e ou du début du XIII^e siècle.[19]

Le nombre des monuments de Bulgarie du XIII^e siècle se verra probablement accru par de nouvelles recherches archéologiques. Ceux qui sont connus, quoique relativement peu

---

[18] La basilique de St Georges à Melnik est approximativement datée comme étant du XII^e ou du XIII^e siècle, mais la célèbre église des Quarante martyrs de Tirnovo se rattacherait au XIII^e siècle et Miatev a de bonnes raisons pour affirmer qu'elle était originairement une simple basilique à trois nefs et trois absides semicirulaires à l'est. La disposition de la partie occidentale de l'église, inusitée dans l'architecture byzantine, est particulièrement intéressante. Entre les parties latérales saillantes (qui ressemblent à des tours) est construite une voûte brisée, disposition qui rappelle les tours de la partie occidentale des Djurdjevi Stupovi, ou, encore davantage, l'annexe occidentale de l'église de St Nicolas de Kuršumlija, avec cette différence que, dans les églises de Rascie, il s'agit effectivement de tours.

[19] Elle apartient au type d'édifices répendus aux XI^e et XII^e siècles sur le territoire byzantin, d'où a découlé plus tard le plan typique de l'église de Rascie. Elle est d'autant plus importante qu'elle a un autel tripartite, comme les églises de Rascie.

nombreux, témoignant de la persévérence de l'effort constructif en Bulgarie à cette époque. Cet effort, par la valeur générale des monuments auxquels il a abouti, témoigne en même temps de la force de la tradition architecturale byzantine qui subsistait aux moments on le sort de Constantinople semblait plus qu'incertain.

Pour finir, nous voudrions jeter un coup d'oeil d'ensemble sur l'architecture de la Rascie. Ses premiers monuments, datant des dernières décades du XII^{e} siècle, étonnent par la maturité de leur conception de l'espace et par leur maîtrise technique. Comme on le sait, l'organisation fondamentale de l'espace de l'école de Rascie est représentée par l'église à une nef et à coupole, connue aussi dans de grands centres byzantins, mais apparaissant de plus en plus souvent au XI^{e} et XII^{e} siècle dans les régions périphériques, probablement comme type dont la reproduction était relativement facile. C'est ainsi qu'elle fait aussi son apparition dans l'Italie méridionale et sur la partie méridionale de la côte adriatique orientale, à l'époque précédant celle de l'architecture monumentale en Rascie. Mais la superstructure caractéristique de l'aıchitecture de Rascie, — sa coupole et le système qui la soutient, — a son origine dans l'architecture de Constantinople. Les formes comme aussi la technique de construction du premier monument de Rascie (St Nicolas de Kuršumlija) sont celles de Constantinople. La situation géographique de la Rascie, entre l'Orient et l'Occident a, dès l'origine, laissé son empreinte sur l'architecture monumentale du pays. L'organisation byzantine de l'espace et de la construction, propre aux monuments de Rascie, s'y combine avec certaines formes, certaines techniques et ornements plastiques d'origine latine. Les éléments romans apparaissent d'abord sur les vieux monuments de Djurdjevi Stupovi, près de Novi Pazar, et plus tard, de façon plus visible encore, sur l'église de la Vierge à Studenica.[20]

Le plan des églises, partant d'une forme simple, presque élémentaire, — il est formé au début d'un naos rectangulaire et d'un autel tripartite, — aboutit à une solution originale et particulière. L'église de Djurdjevi Stupovi reçoit des vestibules latéraux qui se répètent à Studenica. Des vestibules semblables déjà mentionnés, sont aussi construits à Trébizonde et en Russie. Notons le fait qu'ils apparaissent à peu près en même temps, mais aussi qu'on n'a pas établi leur fonction exacte. Il n'est guère probable qu'il y ait eu une interdépendance à ce sujet, la seule conjecture que l'on pourrait faire est qu'ils ont eu une source commune. A partir de Studenica le plan de l'école de Rascie s'enrichit d'un narthex. La chute de Constantinople, et tout ce qui s'en suivit à Byzance, se répercuta sensiblement quoiqu'indirectement sur le développement ultérieur de l'architecture en Rascie. Malgré des hésitations politiques de pays entre l'église orientale et l'église occidentale, le plan définitif de l'école de Rascie a été tracé dans l'esprit de la tradition byzantine. Nous en voyons la réalisation représentative dans l'église du monastère de Žiča, dont la construction s'achevait au moment où l'église serbe accédait à son autonomie. La répartition de l'espace à Žiča diffère de celle des églises précédentes par les choeurs aménagés dans son transept bas. Le naos s'enrichit aussi de deux chapelles laté-

[20] Cf. le répertoire le plus récent publié par A. Deroko: *L'Architecture monumentale et décorative dans la Serbie du Moyen-âge,* Beograd 1962.

rales, à fonction distincte, qui se répéteront désormais dans les monuments plus importants. Une innovation particulière est formée aussi par le narthex extérieur, dont la fonction reste encore indécise, mais qui sera aussi répété dans quelques monuments. Les tours et les pièces adjaçantes sont aussi des traits caractéristiques de l'architecture de Rascie.[21]

Les bâtiments annexes sont fréquents dans l'architecture byzantine, avant et après cette époque, en particulier les chapelles latérales, et surtout dans les carde d'un ensemble monastique. Dans l'architecture de Rascie, cependant, elles devienent partie intégrante d'un organisme original qui subsiste jusqu'au début du XIV[e] siècle. Le plan de l'école de Rascie constitue un lien incontestable de cette architecture avec Byzance, mais il est original si on le compare aux monuments byzantins qui lui sont contemporains, ou plus anciens.

L'une des caractéristiques les plus marquées de l'école de Rascie est sa fidélité au tracé fondamental du plan et à sa superstructure. Les événements survenus à l'époque à Byzance, font que les centres byzantins perdent en partie leur intérêt pour les constructuers et les donateurs de Rascie et que ceux-ci s'orientent vers la tradition autochtone, qui deviendra désormais le cadre de l'évolution future. La combinaison, naguère sporadique, d'éléments byzantins et latins, deviendra un système, dans lequel le traitement architectural du schéma de répartition de l'espace et de construction se plie de plus en plus aux conceptions occidentales de la forme. Ceci a été sans doute rendu possible par le fait qu'au cours du XIII[e] siècle les églises de Rascie ont été construites par des maîtres d'oeuvre qui venaient des parties occidentales du pays.

La conception d'après laquelle les ensembles étaient réalisés montre que les fondateurs, — en l'occurence le premier archéveque serbe et son entourage, — étaient poussés surtout par le désir de permettre de suivre dans l'espace projeté certains rites, et que la conception architecturale des édifices découlait de cet impératif. On cherchait à résoudre des problèmes de décoration architecturale, de traitement des surfaces et des volumes, de composition et répartition de masses. Pendant que la décoration plastique gravite dans les cadres des motifs particuliers à l'école de Rascie, les surfaces perdent leur structure byzantine, deviennent planes et, se modelant sur les surfaces romanes, se couvrent de pilastres plats et de frises d'arcature. La brique ne s'emploie plus dans les façades. Un tel traitement rend les surfaces et les volumes plus simples. Dans la composition des masses, une attention particulière est accordée à la position de la coupole, caractérisée par son haut tambour. Les annexes, posées au début assez librement par rapport à la masse de l'édifice, s'insèrent plus tard dans le système destiné à donner à l'édificie l'apparence d'une église romane à trois nefs.

Quel est le sens de l'équilibre de ces deux traditions différentes dans l'architecture de l'école de Rascie? Chaque nouvel édifice apporte une nouvelle solution de détail qui peut nous sembler plus ou moins habile. La vraie synthèse entre le plan et la superstructure de l'école de Rascie et la conception occidentale des formes architecturales, anticipée à Sopoćani, a été réalisée un peu tardivement à Banjska. Les qualités de cette dernière sont: une répartition de

[21] V. Djurić y voit des constructions propres aux églises cathédrales de Serbie. *Сопоћани*, Београд 1963, 40—49.

l'espace clairement définie et fonctionnelle, un équilibre rationnel entre les espace et les volumes architectoniques correspondants et une composition harmonieuse des masses.

Nous sommes tenus ici d'essayer, à l'occasion du symposium à Sopoćani, de démêler en grandes lignes en quoi consiste la valeur de la conception architecturale de l'église de Sopoćani. Les facteurs espace et construction ont été déterminés préalablement par la conception de l'école de Rascie. Les dimensions, les matériaux et les techniques appliquées dépendaient probablement en partie des sources disponibles. Vue de cet angle, l'église de Sopoćani aurait-elle été construite pour recevoir les fresques? Question à laquelle il est difficile de répondre avec exactitude, mais qui, pour le moment, peut être réduite à quelques éléments rationnels. Il est indubitable que l'organisation de l'espace a ici les bonnes qualités du système byzantin: toutes les parties composantes sont clairement disposées par rapport à l'ensemble qui, lui, est soumis à une conception fonctionelle et iconographique unique. On ne sait pas au juste qui est celui qui s'adapte, — est-ce l'architecte ou le peintre, mais la coordination entre l'image et la surface murale est évidente. La structure architecturale a cédé le pas à la perception visuelle de l'espace, et la lumière, dans un rythme logique, contribue à l'agencement unique du tout. La relation entre les conceptions esthétiques sur lesquelles repose la décoration peinte et celles sur lesquelles repose l'architecture de l'édifice est difficilement contrôlable. Les différences sont nombreuses: différence d'origine des maîtres, différence de ressources et de moyen d'expression. Il semble pourtant que l'idée de la grandeur dans la simplicité a été sciemment appliquée dans tout le traitement architectural de l'édifice. Nous en verrions la preuve dans: l'intégralité de l'espace intérieur, autant qu'il était possible de la réaliser, le coloris discret et chaud des larges façades, le traitement sobre mais exécuté avec maîtrise des ouvertures, qui sont subordonnées à l'ensemble de la surface murale. Le désir du monumental en architecture s'exprime aussi par les frises antiquisantes du revêtement intérieur de l'église.

Il nous reste encore à résumer notre exposé, fait dans le désir de contribuer à l'explication des phénomènes les plus valables de l'architecture byzantine du XIII^e siècle.

L'édification monumantale dans l'aire de la civilisation byzantine, prise dans son ensemble, n'était pas très intense au XIII^e siècle. Relativement peu de monuments ont été construits dans les régions byzantines proprement dites, quoique nous ne puissions les connaître tous. Cependant le XIII^e siècle est le précurseur d'une des époques les plus importantes de l'architecture byzantine, remarquable par la puissance de son expression artistique et par le grand nombre d'oeuvres réalisées. Peut-on aujourd'hui mieux évaleur ce qui s'est produit de nouveau dans l'architecture byzantine du XIII^e siècle et quel est son rôle dans la préparation de la période qui suivra?

1. Dans l'empire byzantin démembré, les régions qui ont gardé leur indépendance s'efforcent de sauvegarder l'architecture monumentale byzantine. Ces efforts sont orientés vers la partie de la tradition architecturale byzantine qui avait un caractère général. Typologiquement parlant, c'est du type dominant de l'église en croix inscrite qu'il s'agit. Les particularités locales restent évidentes, mais la différence entre l'architecture de ces pays reste moindre que celle qui les distingue des autres pays qui n'avaient pas appartenu à Byzance.

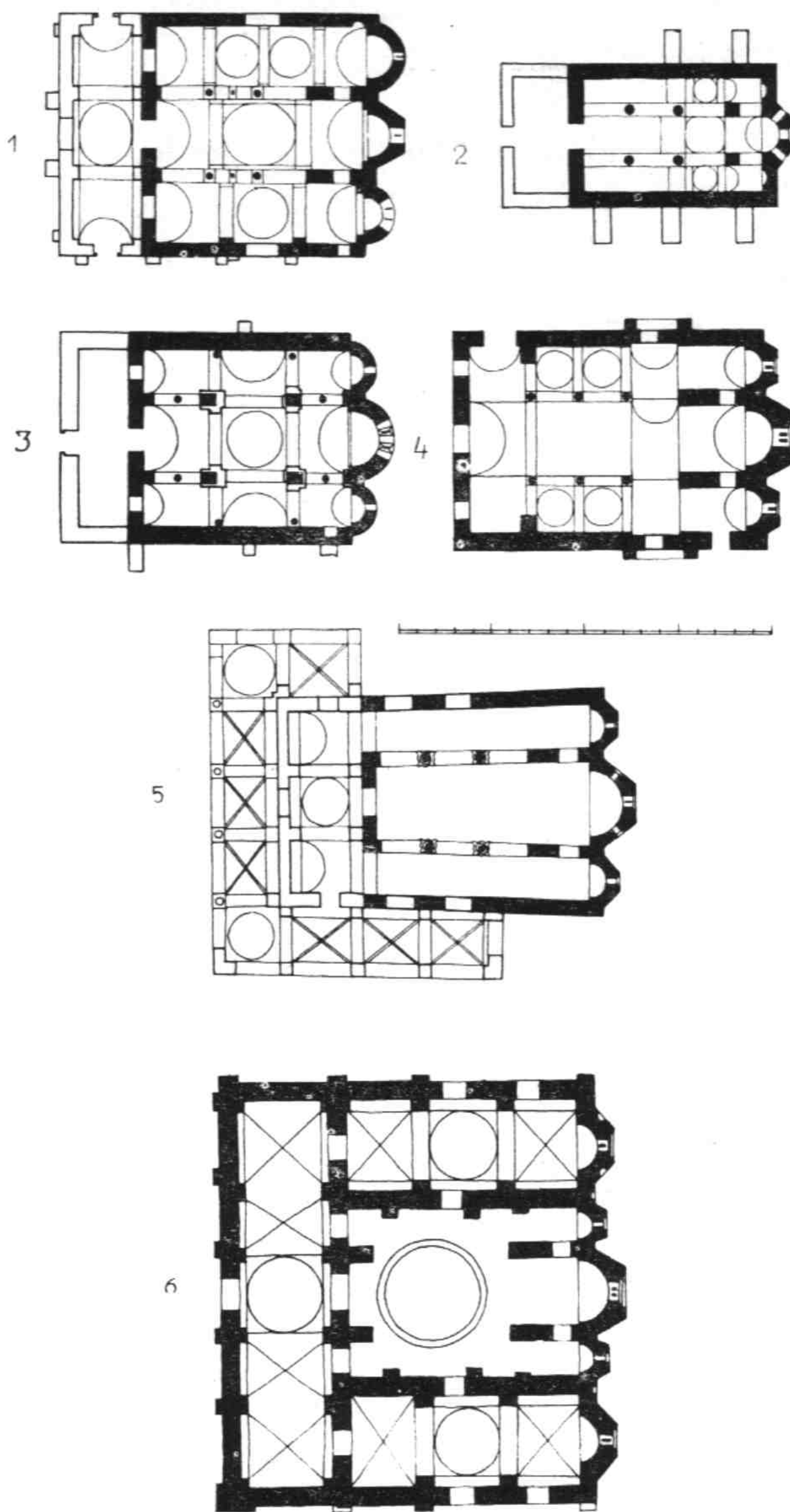
2. Dans les pays qui n'avaient pas fait partie de l'empire byzantin, l'architecture se base aussi sur la tradition, mais dans les milieux dont l'autonomie culturelle est plus forte (Russie, Rascie), l'activité est orientée vers l'affirmation des particularités locales ou nationales.

3. Le programme iconographique de l'espace, aussi bien que celui de la construction et du traitement des formes, s'enrichit de solutions nouvelles qui deviennent des éléments importants de l'architecture du XIII^{e} siècle, mais n'influe qu'en partie et dans le cadre des écoles nationales, sur l'architecture des époques postérieures.

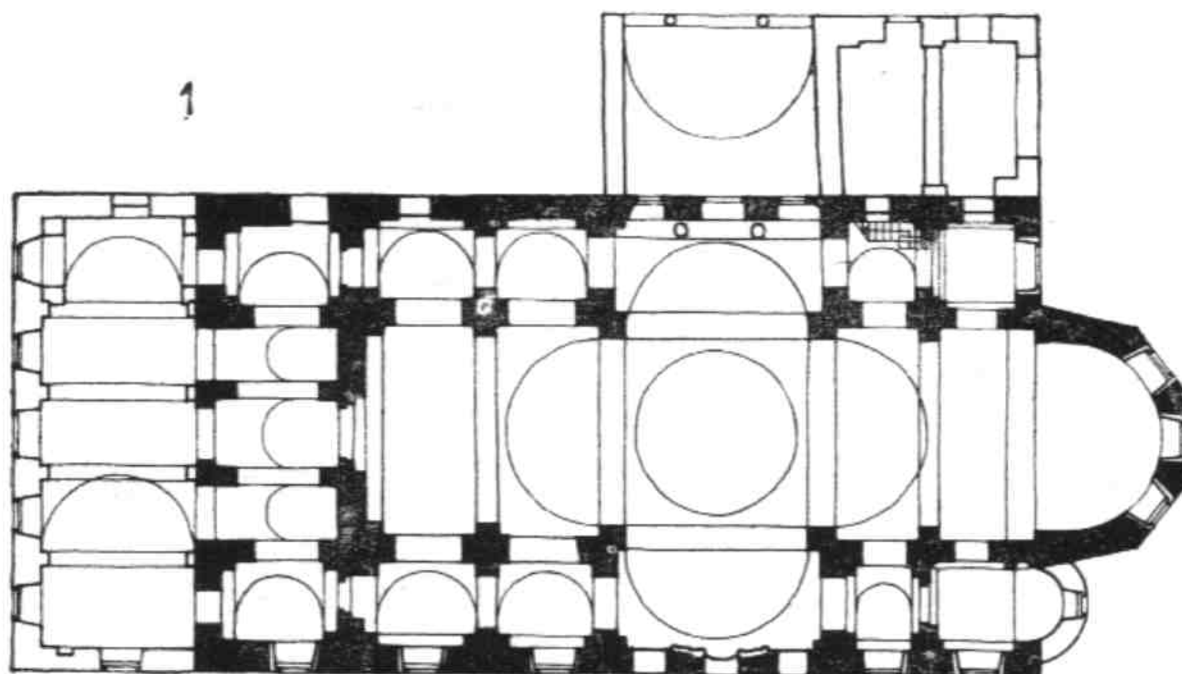
4. Certaines régions sont définitivement exclues de la sphère d'influence de l'architecture byzantine, par exemple l'Italie meridionale et la Dalmatie du Sud. En même temps, l'architecture occidentale, pour la première fois, fait sérieusement irruption sur le sol byzantin. Il en résulte: l'application de certains éléments isolés, sans influence sur la conception d'ensemble qui reste byzantine (voûtes en ogive, détails de décoration plastique), ou bien la création d'un nouvel organisme architectural (école de Rascie).

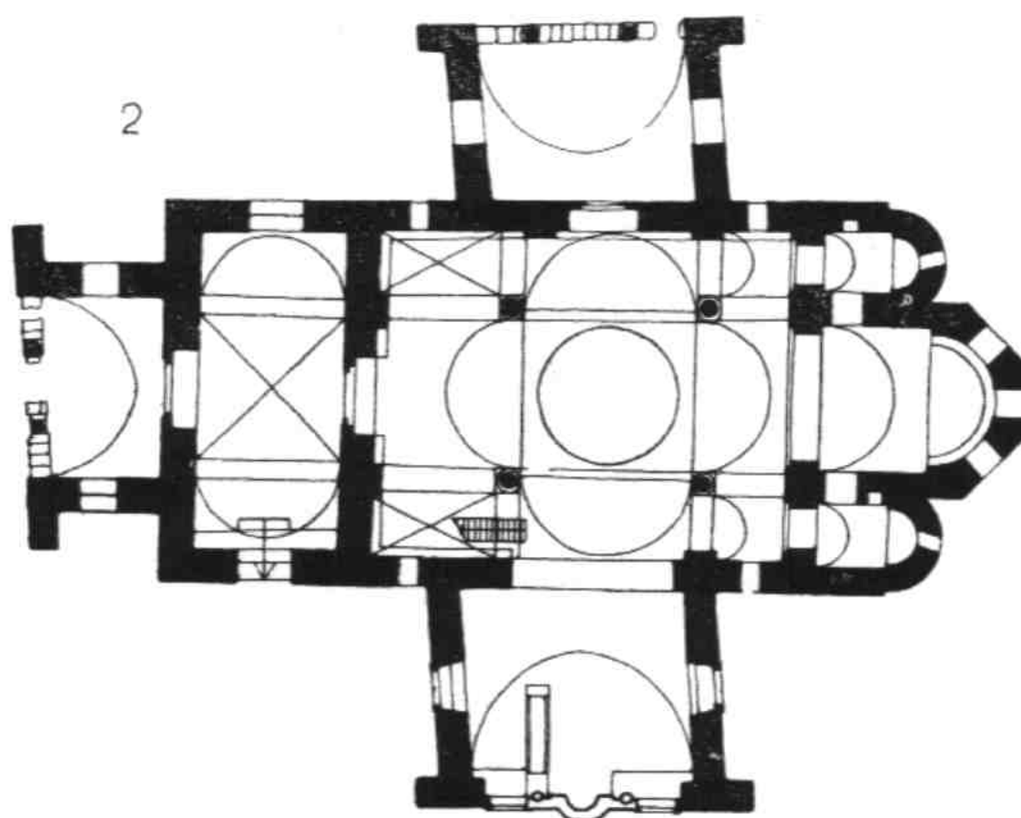
5. Au stade actuel des recherches on ne peut parler avec certitude ni des sources ni des débuts des phénomènes architecturaux qui seraient caractéristiques pour l'époque de la renaissance des Paléologues. Par exemple, les détails du traitement des surfaces et du système de décoration céramoplastique sont déjà présents dans l'architecture du XI^{e} et du XII^{e} siècle. L'importance de ces éléments va en s'accroissant, cependant l'on ne peut considérer aucun groupe de monuments comme modèle d'une conception essentiellement nouvelle des formes. Comme nous l'avons déjà dit, dans les monuments d'Arta la décoration céramoplastique atteint au XIII^{e} siècle à des formes relativement développées; pourtant, elle ne peut pas être considére non plus, d'une façon absolument certaine, comme ayant conditionné des solutions nouvelles. Rapellons-nous que le nouveau système de décoration des façades, n'est pas l'unique particurité de l'architecture byzantine de la dernière période. Dans bon nombre de monuments de grande valeur, il n'a qu'une importance secondaire. De plus, il est évident que nous assistons aussi à une renaissance de types plus anciens de bâtiments, par exemple à Mistra. La rénovation de l'empire byzantin a entraîné un nouvel essor de l'architecture monumentale. La puissance de cet essor est visible dans toutes les régions immédiatement liées à la civilisation byzantine. Les origines de cet élan subit doivent, selon toute apparence, être cherchées dans le domaine d'une conception nouvelle de l'architecture, dans le cadre des conceptions artistiques générales. Les modèles qui ont pu servir à trouver des solutions nouvelles, n'ont là qu'une importance secondaire. C'est dans ce sens, semble-t-il, qu'il faut orienter désormais les recherches sur l'architecture byzantine du XIII^{e} siècle, en particulier de la période après le rétablissement de l'unité de l'Etat byzantin, tout en poursuivant la recherche archéologique. Finalement, il convient de souligner que l'impotance de l'architecture byzantine du XIII^{e} siècle consiste en ce qu'elle a sû conserver les traditions de l'époque florissante précédente et transmettre non seulement ses traits fondamentaux, mais aussi les tendances nouvelles du XI^{e} et du XII^{e} siècles.

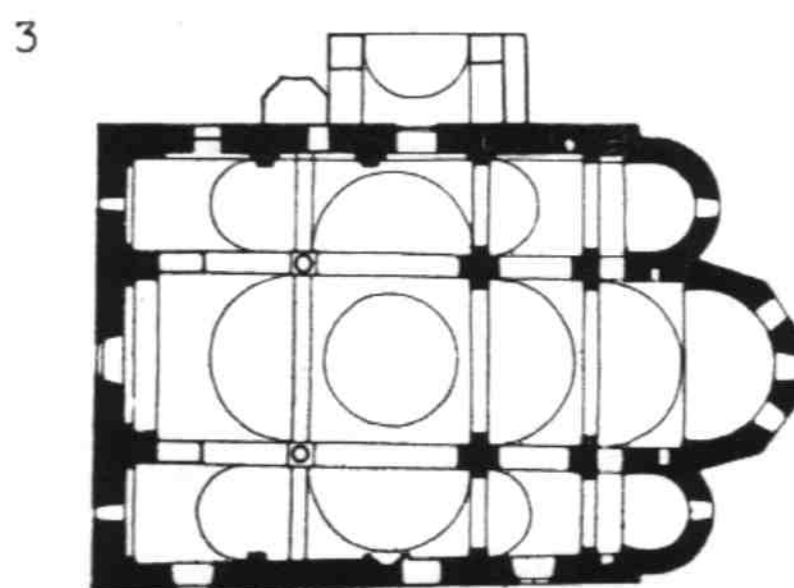
(Traduction: Mara Kordić)



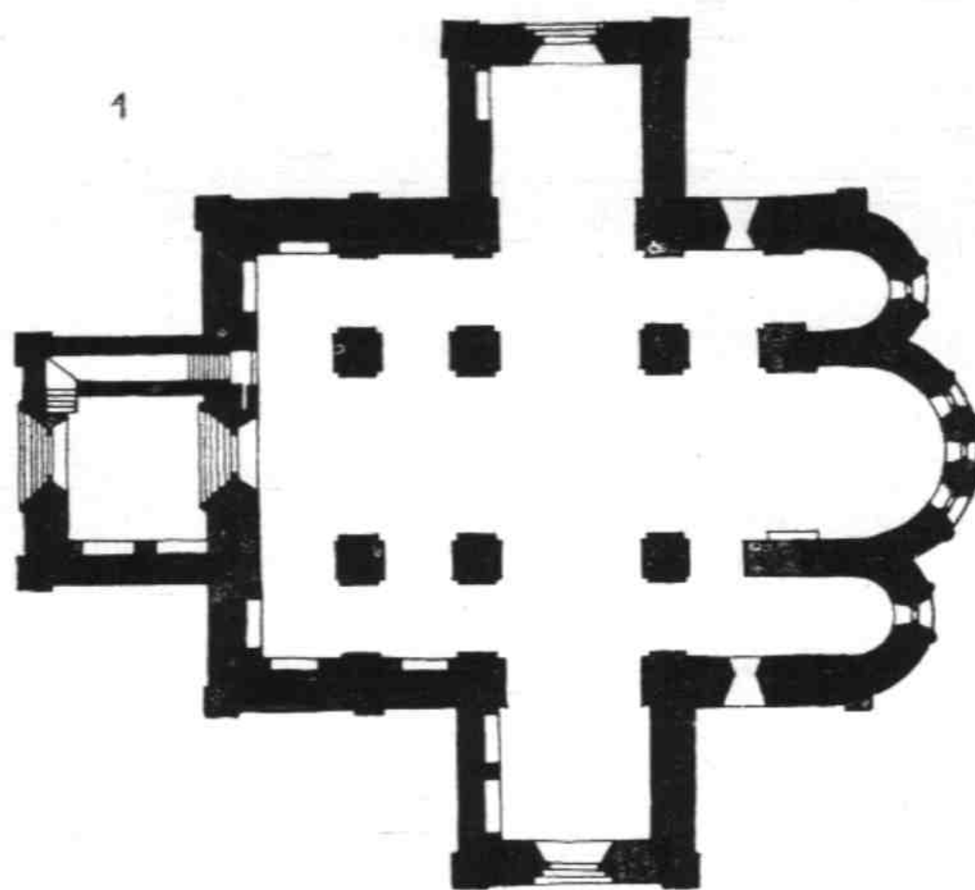
Pl. 1. Les églises d'Arta. — 1. Église des Blachernes; 2. Ste Vierge Brioni; 3. St Dimitri Katsouri; 4. Kato Panaghia; 5 Ste Théodora 6. Parigoritissa.

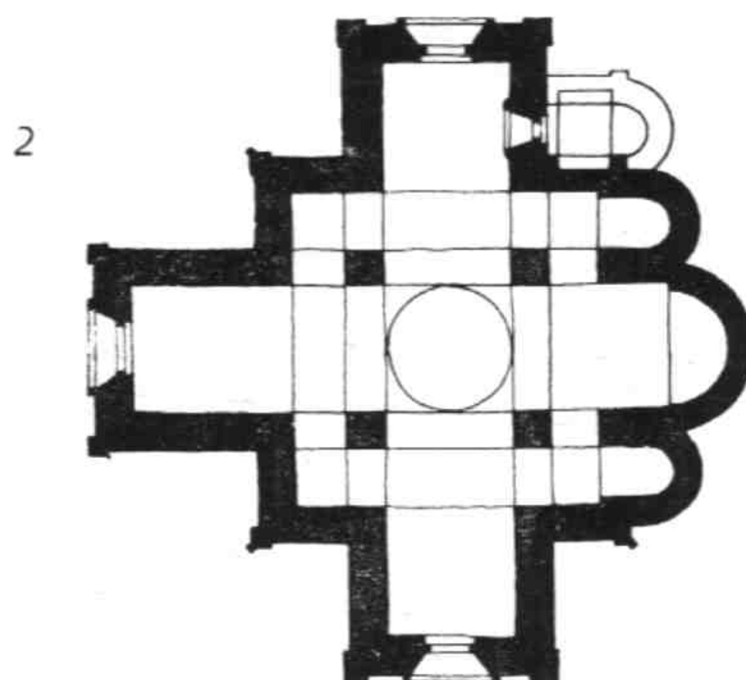






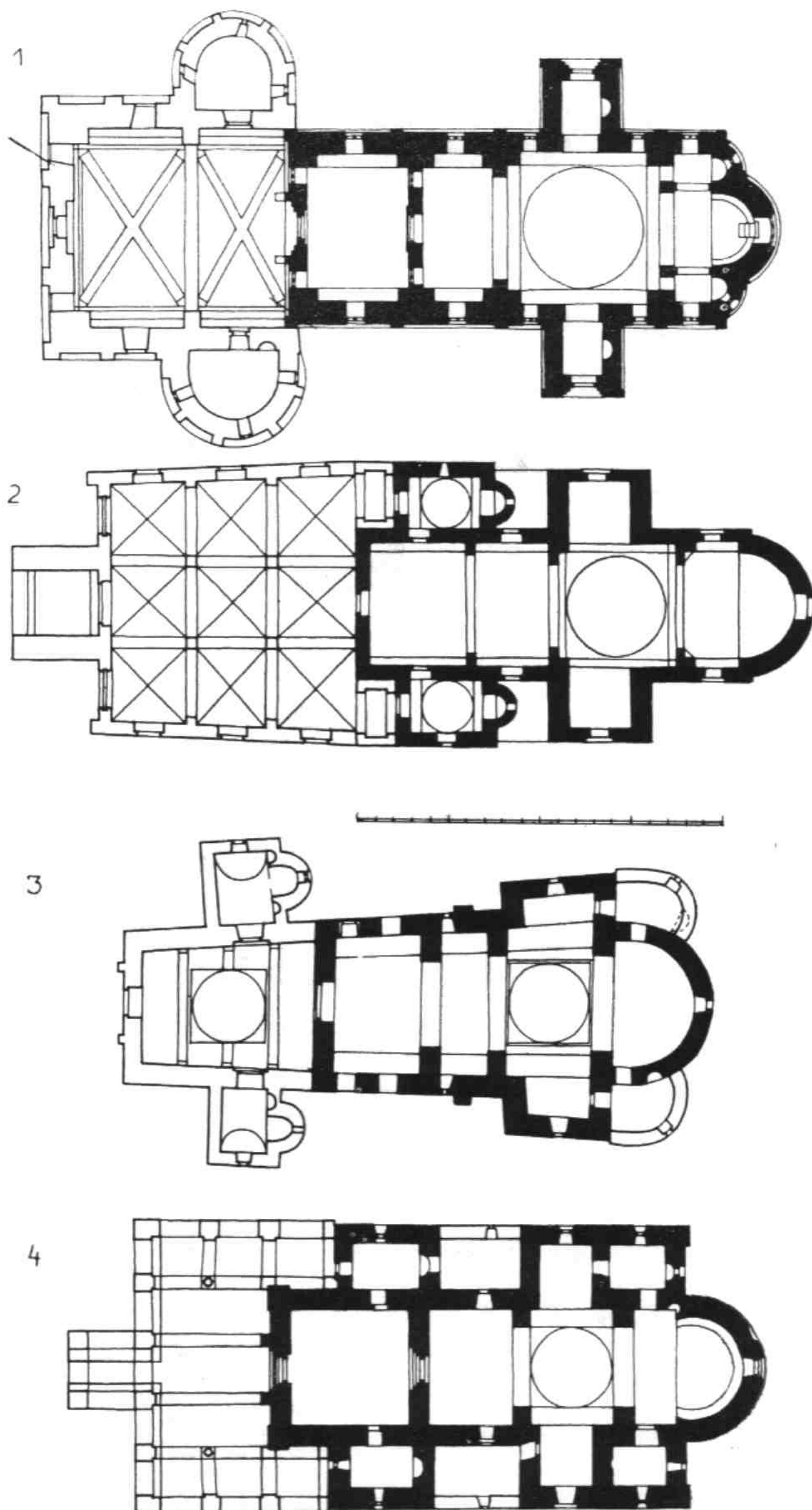
Pl. 2. Les églises de Trébizonde — 1. Chrysoképhalos; 2. Ste Sophie; 3. St Eugène.







Pl. 3. Les églises russes — 1. Souzdalski sobor;
2. Georgievski sobor à Iurjev-Polski.



Pl. 4. Les églises de Rascie. — 1. Studenica; 2. Žiča; 3. Mileševa; 4. Sopoćani.



Fig. 1. Arta, Kato-Panaghia.

Fig. 2. Arta, Ste Théodora.

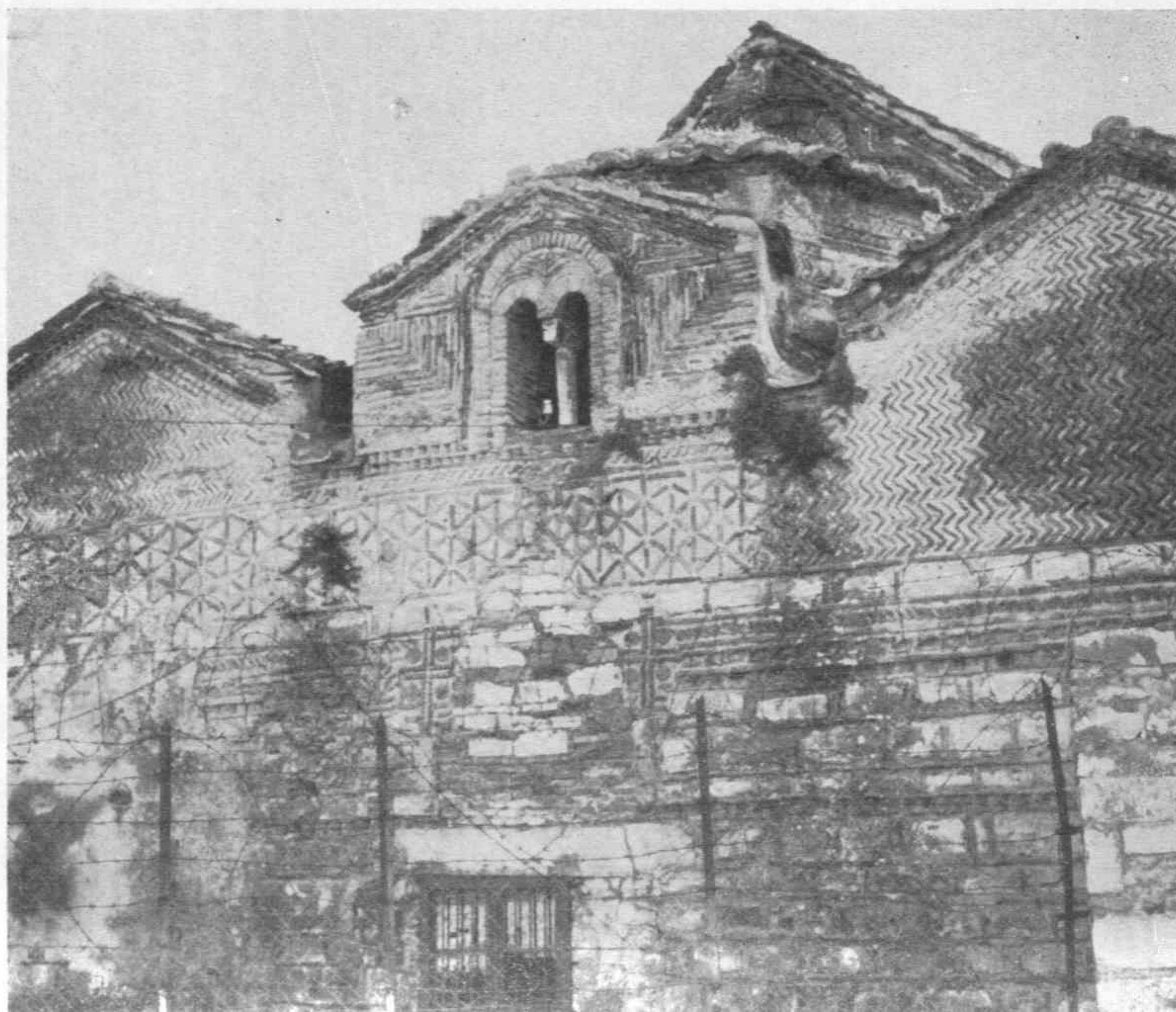


Fig. 3. Arta, Ste Théodora.

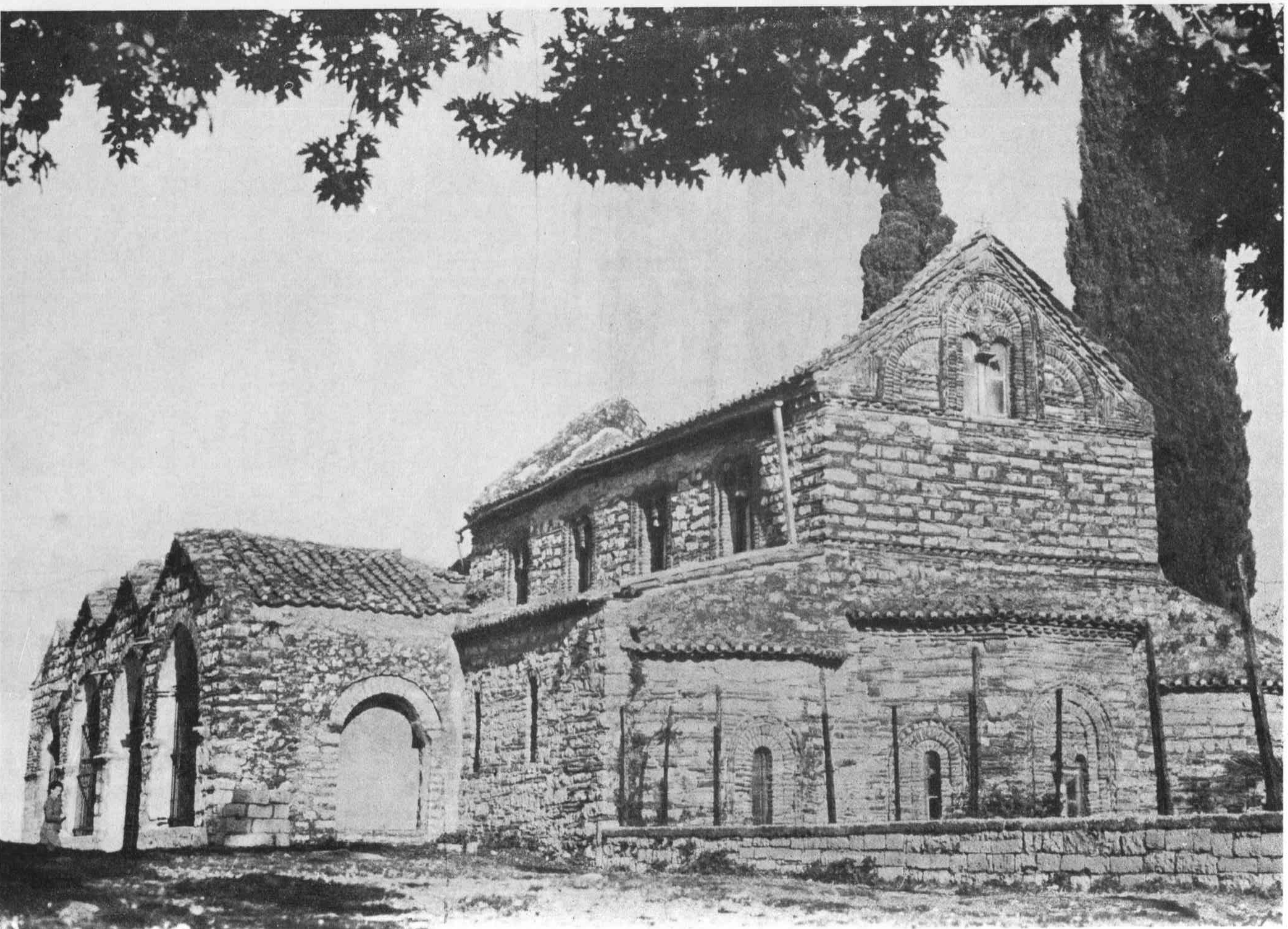




Fig. 4. Arta, Parigoritissa.



Fig. 5. Trébizonde, Chrysoképhalos.

Fig. 6. Trébizonde, Ste Sophie.



Fig. 7. Uspenski sobor à Vladimir.

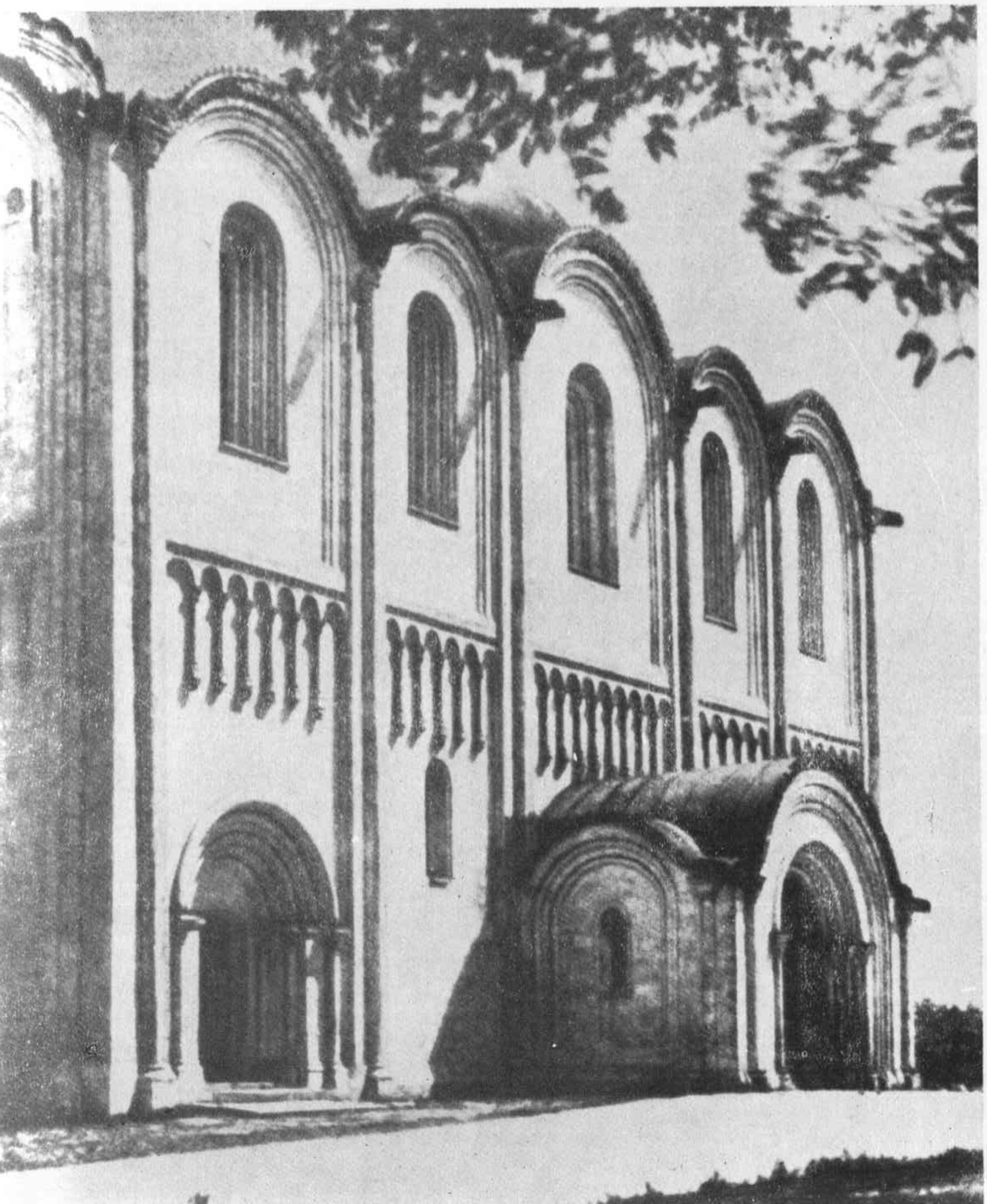
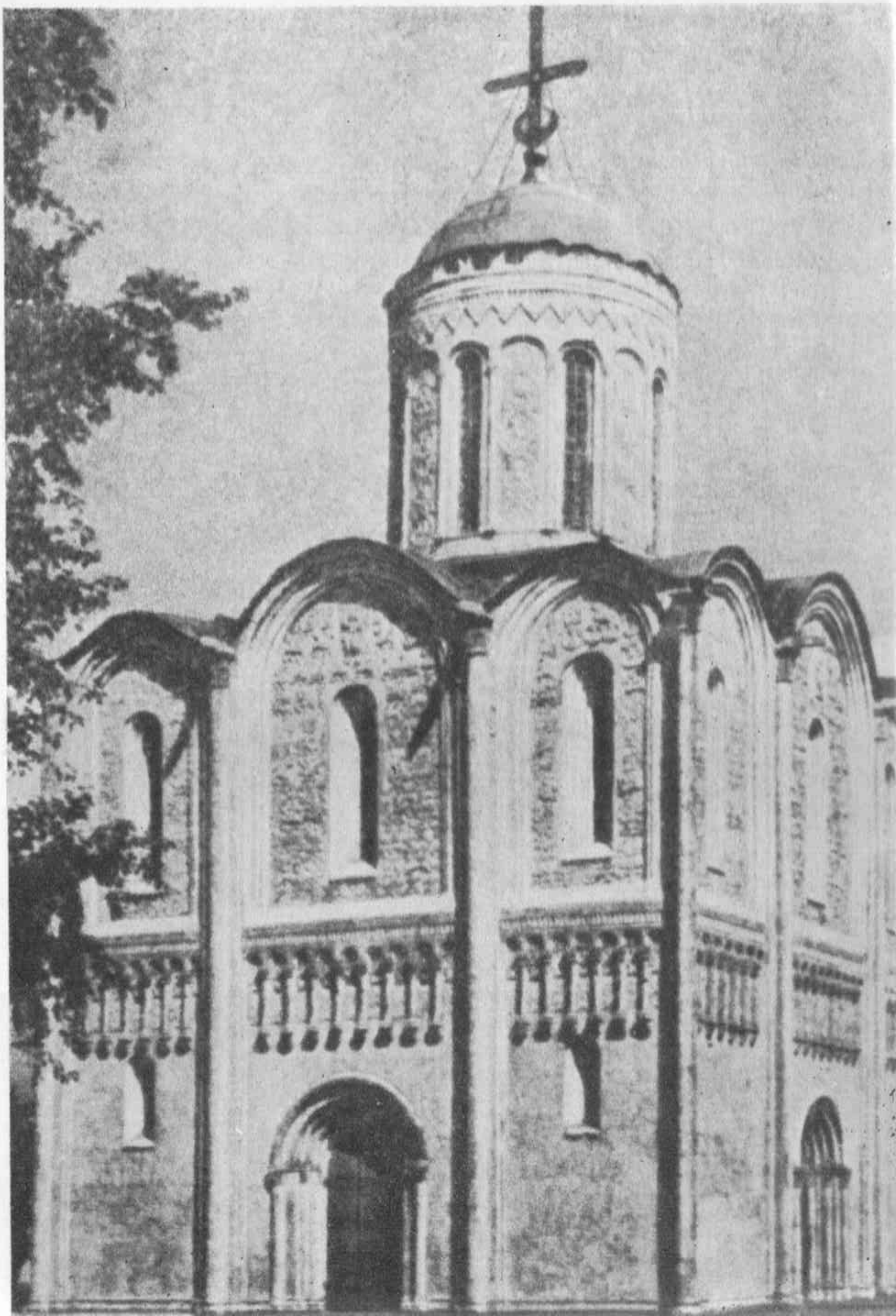


Fig. 8. Dmitrievski sobor à Vladimir.





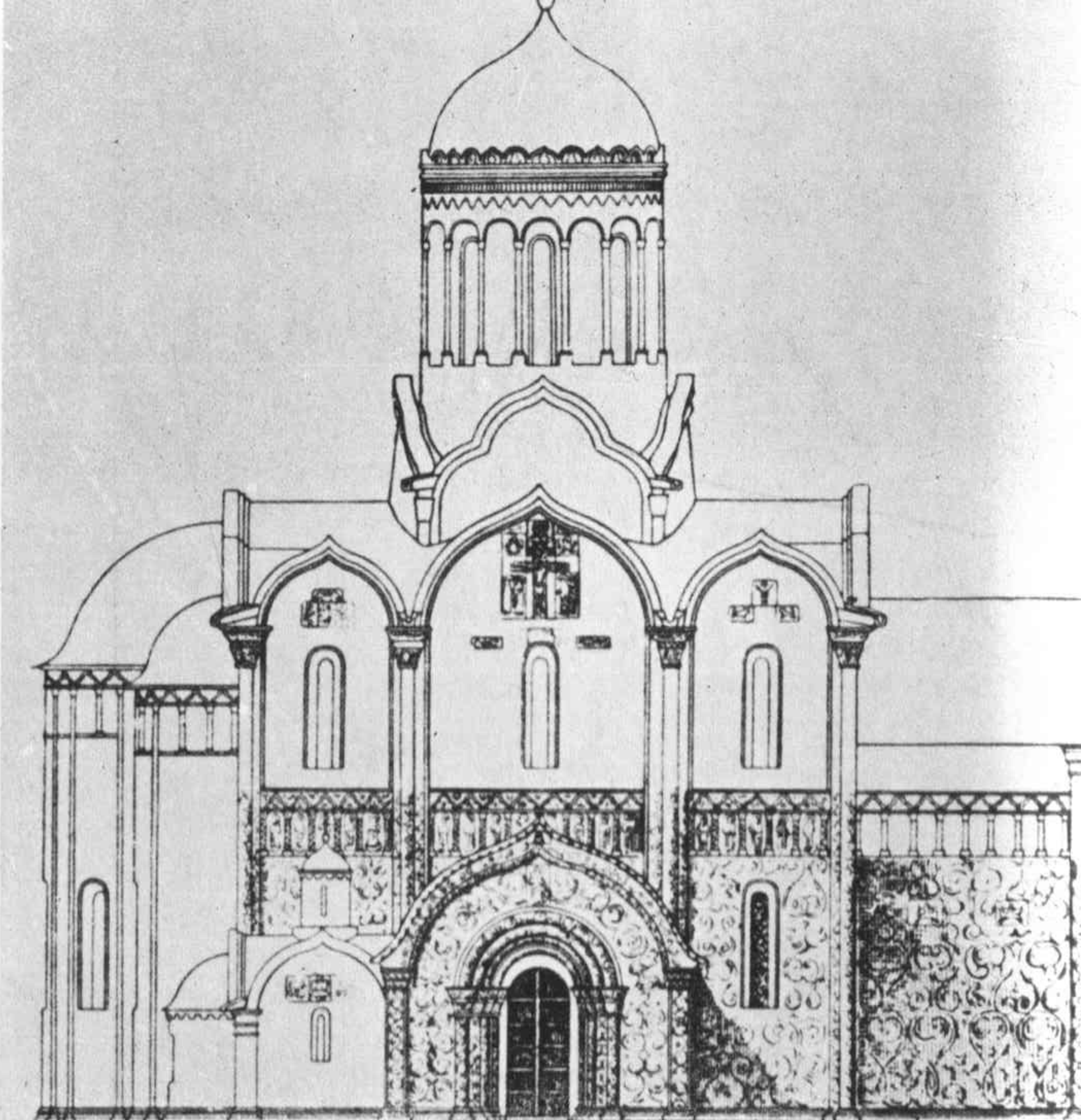


Fig. 10. Iurjev-Polski, Georgievski sobor (réconstruction par N. Voronin).

Fig. 9. Iurjev-Polski, Georgievski sobor.



Fig. 11. Žiča.





Fig. 13. Sopoćani.

Fig. 12. Mileševa.

JOVANKA MAKSIMOVIĆ

LA SCULPTURE BYZANTINE DU XIII[e] SIECLE

La sculpture ne tenait pas jusqu'à présent une place importante dans les recherches sur l'art byzantin. Du fait même que ce domaine de l'art ne jouait pas un rôle considérable dans l'histoire de l'art byzantin les savants ne lui accordaient pas une grande attention. Aujourd'hui, il est vrai, les études de la sculpture byzantine gagnent en importance, mais il reste encore à étudier non seulement les cours généraux et les lignes de son développement, mais aussi à procéder à l'analyse de certaines de ses époques et même de certains monuments individuels.

La sculpture byzantine du XIII[e] siècle est restée particulièrement peu étudiée. L'art byzantin du XIII[e] siècle dans son ensemble ayant été négligé, ce n'est qu'avec la révélation de la peinture monumentale, des fresques, que l'art de ce siècle est apparu dans toute sa splendeur, interpolé entre l'époque des Comnènes et celle des Paléologues.

Dans les histoires d'ensemble de l'art byzantin les problèmes de la sculpture ont été mentionnés. M. Dalton[1] dans son chapitre consacré à la sculpture a parlé, il est vrai d'une manière sommaire, de certains monuments du XIII[e]. Ch. Diehl[2] a mentionné un problème important, celui des influences orientales et occidentales sur la sculpture byzantine du XIII[e] siècle. Les travaux consacrés à la sculpture même sont peu nombreux. En premier lieu il faudrait citer le livre de L. Bréhier — La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, qui en fait est le fruit de ses recherches précédentes.[3] Dans le chapitre couvrant l'époque du XI[e] au XV[e] siècle, Bréhier, dans une courte synthèse des monuments et des problèmes, qui s'y rattachent parle du renouveau de la sculpture en relief, en accord avec la renaissance des traditions antiques et du style plastique des ivoires, et d'autre part mentionne la continuité des techniques orientales anciennes, surtout de la sculpture-broderie et de l'entrelac plastique. Il a souligné un répertoire

---

[1] M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, 108—178.

[2] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1911, 784—787.

[3] L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936; Id., *Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires, N. S. I, n. 3, 1911; Id., *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires, N. S. II, n. 9, 1913.

iconographique plus large: religieux (icônes en marbre des Vierges, frises en relief de la Genèse à Trébisonde), et profane, surtout les thèmes mythologiques de l'église St-Marc à Venise (Hercule). S. Bettini[4] dans sa publication sur la sculpture byzantine et dans le catalogue de l'exposition byzantine à Athènes en 1964, expose son opinion sur les problèmes du style et de la sculpture byzantins dans leur ensemble. Sa conception de base est que dans l'art byzantin la sculpture est réduite à des formes d'ornement architectural ou bien au simple méplat des reliefs précieux en marbre, ivoire et métal. Il souligne l'interpénétration des différents genres d'art, la synthèse plastique de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, des arts décoratifs, qui étaient par ailleurs nettement séparés dans l'art classique. Bettini a souligné l'influence des arts décoratifs, particulièrement des ivoires, sur la sculpture en pierre à partir du XI[e] siècle et il considérait, contrairement à Bréhier, que la sculpture monumentale avait ce même style qui l'avait conduite, il est vrai, à la pureté des lignes, mais aussi à la simplification et au traitement en surface.

O. Demus a consacré dans son livre et ses études sur l'église de St-Marc une attention considérable à la sculpture byzantine de la fin du XII[e] et du XIII[e] siècle.[5] Travaillant sur l'ornement hétérogène sculptural de St-Marc, Demus a abordé, par la voie de la sculpture vénitienne, les problèmes de la sculpture byzantine et il est arrivé à des conclusions importantes. Ses analyses du style sculptural byzantin du XIII[e] siècle et de ses imitations ou interprétations vénitiennes sont intéressantes, ainsi que l'accent mis sur le processus de formation des combinaisons du style italo-byzantin.

En dehors de la sculpture en pierre, la sculpture en bois est aussi caractéristique pour Byzance et pour son art du XIII[e] siècle. G. H. Sotiriou lui a consacré une assez grande attention[6]. Malgré le fait qu'en raison de la fragilité du matériaux, le nombre de sculptures sur bois conservé soit relativement restreint, il est tout de même possible de se faire une idée générale sur l'importance de cette technique dans la formation de la sculpture byzantine. La sculpture taillée sur bois avait les mêmes voies de développement que la sculpture taillée dans la pierre ou dans l'ivoire, leurs motifs et leur style étaient les mêmes. Là aussi les traditions de la sculpture classique ont exercé d'une part leur influence sur la plénitude des formes, et d'autre part les pénétrations orientales y ont apporté des motifs géométriques et la technique ajourée.

S'il n'y a pas eu jusqu'à présent d'études plus importantes englobant dans son ensemble la sculpture byzantine à l'époque du XIII[e] siècle, celle qui nous intéresse particulièrement ici à Sopoćani, on a beaucoup étudié certains des problèmes qui en font partie, à savoir l'histoire de la sculpture dans des pays, qui, par leur orientation politique, religieuse et culturelle appartenaient au Moyen Age au monde byzantin. De telles études particulières contribuent non

[4] S. Bettini, *La sculptura byzantina, I, II,* Firenze 1944; *Byzantine* art, 9th Ehxibition of the Council of Europe, Athens 1964, 125—128.

[5] O. Demus, *Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco,* Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft, III, 1954, 87—107; Id., *Zwei marmorne Altarikonen aus San Marco,* Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft, IV, 1955, 99—121; Id., *The Church of San Marco in Venise,* Dumbarton Oaks Studies 6, 1960.

[6] G. H. Sotiriou, *La sculpture sur bois dans l'art byzantin,* Mélanges Ch. Diehl, Paris 1930, 171—180.

seulement à l'élargissement des connaissances de diverses histoires des arts nationaux, mais aussi à une meilleure compréhension de l'art byzantin dans son ensemble.

La sculpture du XIII^e siècle en Grèce n'est pas suffisamment connue. Les monuments ou leurs fragments conservés dans les anciens centres politiques et ecclésiastiques ont été connus partiellement, surtout grâce aux travaux d'Orlandos, Sotiriou et Xyngopoulos. Parmi ces monuments les plus importants sont certes les sculptures d'Arta, ancienne capitale des despotes d'Epire.[7] C'est là que s'étaient maintenues non seulement les traditions politiques et d'Etat, mais aussi les traditions culturelles de la capitale byzantine de Constantinople, qui à l'époque vivotait sous l'occupation latine. Les monuments les plus intéressants sont le devant du sacrophage de Ste-Théodora (fig. 1) avec les portraits des souverains et des bustes d'anges en pierre (fig. 2), ensuite les belles iconostases en marbre des églises des Blachernes et de St.-Démétrios Katzouri à Arta, ainsi que de nombreux fragments en pierre, chapiteaux, dalles sculptées etc. Le chapiteau avec des bustes de saints du Musée Cluny à Paris daté du XI^e—XII^e s. trouvé à Athènes, a été taillé, à notre avis, au XIII^e siècle[8] (fig. 3, 4). Les figures en sont caractéristiques par la plasticité de ses formes, la douceur du traitement et la délicatesse du modelé, par la tendresse et la douceur des gestes et des regards. On a l'impression que cette sculpture raffinée a été inspirée du même esprit classique que le monde, humain et généreux, peuplant les fresques de Mileševa et de Sopoćani.Cela devient encore plus vraisemblable après la découverte d'un chapiteau du même type, avec des bustes des apôtres à Fetiye Camii à Constantinople (fig. 5). Constantinople a sauvé encore quelques sculptures du XIII siècle. Les bustes sur l'arc de Fenari Isa Camii (fig. 6), datés de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, par leurs types, leurs expressions et la manière d'être taillés, se rangent dans ce même groupe, ainsi que la tête d'un apôtre d'une iconostase de Fetiye Camii[9] (fig. 7). Je crois qu'il faudrait considérer à part l'apparition en Grèce des sculptures des Francs, oeuvres de maîtres occidentaux, qui ne s'intègrent pas dans la sculpture byzantine. La question des influences occidentales sur la sculpture byzantine du XIII^e siècle est une question à part et nous y reviendrons plus tard. Les reliefs des façades de l'église de Ste-Sophie à Trébizonde sont particulièrement intéressants. Ils sont connus par les travaux de Millet, d'Alpatov et de D. T. Rice[10]. Un des centres byzantins

[7] 'Α. 'Ορλάνδος, 'Η παρὰ τὴν "Αρταν μονὴ τῶν Βλαχέρνων, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος, τόμ. Β', 1, 1936, 3—50; 'Α. 'Ορλάνδος, 'Ο τάφος τῆς ἁγίας Θεοδώρας, ΑΒΜΕ, τόμ. Β', 2, 1936, 105—115; G. Millet, Ancien art serbe, Paris 1919, fig. 153; 'Α. 'Ορλάνδος, Τρεῖς ἀνέκδοτοι βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν περιχώρων τῆς "Αρτης, 'Αθῆναι 1922.

[8] J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961; Th. Macridy, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul, with contributions by A. Megaw, C. Mango and E. Hawkins*, Dumbarton Oaks Papers, 18, 1964, 262—264, fig. 32—39; C. Mango — E. Hawkins, *Report on Field Work in Instanbul and Cyprus 1962—1963*, Dumbarton Oaks Papers 18, 1964, 331—332, fig. 26—29.

[9] Idem.

[10] M. Alpatov, *Les reliefs de la Sainte-Sophie de Trébizonde*, Byzantion IV, 1929, 407—418; N. Baklanov, *Deux monuments byzantins de Trébizonde, L'église de St.-Eugène de Trébizonde*, Byzantion IV, 1929, 363—377; D. Talbot Rice, *Decorations in the Seljukid Style in the Church of Saint Sophia of Trebizond*, Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens, in Memoriam Ernst Diez, Istanbul 1963, 87—120.

à l'époque de l'Empire Latin à Constantinople, Trébizonde n'avait pourtant pas la force d'être le centre réel de la vie politique et culturelle. Dans ces frises endommagées on sent certaines influences syriennes et arméniennes et des inspirations des enluminures. Le contact survenu tôt, avec les Seldjoukides y a apporté aussi des influences islamiques nettes qu'on voit sur les chapiteaux et les disques sculptés sur les façades (fig. 8). La sculpture en pierre et en bois, gardée dans les monastères du Mont Athos a été décrite dans les études d'ensemble de N. P. Kondakov, H. Brockhaus[11] et de Hilandar dans celle de S. Radojčić.[12]

La sculpture des anciennes provinces orientales byzantines qui au XIII[e] siècle étaient indépendantes, ou bien sous la domination arabe, n'a été décrite que partiellement. La mieux connue est la sculpture en pierre de l'Arménie, grâce aux travaux de J. Strzygowski, de Baltrusaitis et surtout à ceux de S. Der Nersessian[13] qui a présenté la scuplture en pierre et la sculpture en métal dans la Grande Arménie à l'époque de la domination géorgienne et aussi en Cilicie. Elle souligne leur oscillation entre les traditions anciennes mésopotamiennes et sassanides d'une part, et les influences byzantines et islamiques d'autre part. Les églises de St-Grégoire et de la Vierge à Amag, puis l'église de St-Etienne à Aghtjots comportent dans les tympans des reliefs de la Vierge avec le Christ, le Christ avec les anges, les apôtres Pierre et Paul etc. et démontrent des influences de l'iconographie et du style byzantins. Cependant, sur d'autres églises (Tanahat, Karavank) des scènes de chasse, plus orientales, sont taillées même dans les tympans. L'art copte tardif de l'Egypte sous les Fatimides et plus tard, est connu par des objets de musées (Caire, Londres) publiés par Strzygowski, Dalton, Duthuit[14] (fig. 9).

La décoration en pierre sur l'architecture russe de la fin du XII[e] et du XIII[e] siècle dans la région de Vladimir et Suzdalj a longtemps été un phénomène mystérieux dans l'art du Moyen Age. Les études de V. N. Lazarev et G. K. Vagner[15] ont jeté de la lumière sur cette question. La disposition inusitée des sculptures sur des murs entiers des façades y suit un riche programme

---

[11] Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, СПБ 1902; H. Brockhaus› *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924, II Auf. 38—51.

[12] S. Radojčić, *Umetnički spomenici manastira Hilandara*, Zbornik Vizantološkog instituta SANU 3, 1955, 163—190.

[13] J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1928; J. Baltrusaitis, *Etudes sur l'art médieval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929; S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Mass, 1947, IV, Armenian Sculpture, 84—109; H. Glück, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923, T. 62, 63.

[14] J. Strzygowski, *Koptische Kunst*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Wien 1904; O. M. Dalton, *Catalogue of early Christian Antiquites and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901; G. Duthuit, *La Sculpture copte*, Paris 1931; J. Beckwith, *Coptic sculpture*, London 1963; K. Wessel, *Coptic Art*, New York 1965.

[15] В. Н. Лазарев, *Скульптура Владимиро-Суздальской Руси*, История русского искусства I, Москва 1953, 396—441; А. Н. Грабар, *Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и „слово о полку Игореве*", Труды отдела древнерусской литературы, XVIII, Акад. наук СССР, Институт русской литературы, Москва — Ленинград 1962, 233—271; Г. К. Вагнер, *Скульптура Владимиро-Суздальской Руси*, Москва 1964; Г. К. Вагнер, *Мастера древне-русской скульптуры*, Рельефи Юрьева-Польского, Москва 1966.

iconographique puisé dans les psaumes et dans l'Ancien et le Nouveau Testament (fig. 10, 11). Ce programme est complété par d'abondantes décorations ornementales, végétales et géométriques reflétant nettement des inspirations orientales et romanes. Les autres ont situé cette sculpture décorative, étrange et compliquée, dans le cadre du processus de l'art russe et de l'art médiéval en général. S. Amiranasvili, N. Tschubinasvili et R. Schmerling ont étudié en détail l'art médiéval de la Géorgie.[16] Ils ont souligné l'importance de l'architecture et de la sculpture du XIII^e, qui est alors tout à fait ornementale, décorative et en méplat, décorant surtout les façades orientales (Betania, Kvatahevi, Athala). Au cours du XIII^e siècle les travaux en métal et émail y continuent à fleurir.

La sculpture du XIII^e dans les Balkans, en Serbie et en Bulgarie, de même que celle de la Grèce, n'ont pas été spécialement étudiées. La sculpture serbe de cette époque est connue surtout des travaux consacrés à l'architecture (G. Millet, M. Vasić, A. Deroko, Dj. Bošković).[17] Au cours du XIII^e siècle l'ornementation sculpturale des principaux monuments de l'architecture et de la peinture serbes, depuis Studenica jusqu'à Gradac et Arilje était inégale à l'exception de Studenica, datant de la fin du XII^e siècle, dont la sculpture riche et finement ciselée comprend déjà, outre des solutions iconographiques byzantines, des combinaisons byzantino-romanes (fig. 12, 13)[18], les autres grands monuments n'ont qu'une modeste décoration en pierre. Leurs portails, fenêtres, chapiteaux, sont taillés sous une plus forte influence occidentale, soit romane — comme à Mileševa, Sopoćani, Morača, soit gothique comme à Gradac.[19] Sur le Littoral et en Dalmatie les combinaisons byzantino-occidentales ont trouvé une expression encore plus fréquente par exemple sur les portes en bois du début du XIII^e faites par maître Buvina, sur des stalles en bois (fig. 14), sur le relief en pierre de l'Annonciation, qui se trouvent dans la cathédrale de Split.[20] En Macédoine les traditions du haut art byzantin des époques précédentes ont laissé des traces beaucoup plus profondes[21], empêchant la pénétration des

[16] Н. Чубинашвили, *Грузинская средневековая художественая резьба по дереву*, Тбилиси 1958; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тбилиси 1962; Ш. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва 1963; Р. Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Галати*, Тбилиси 1966.

[17] G. Millet, *Ancien art serbe*, Paris 1919; M. Vasić, *Žiča i Lazarica*, Beograd 1924; Dj. Bošković, *Srednjevekovna umetnost u Srbiji i Makedoniji*, Beograd 1948; Id., *Osnovi srednjevekovne arhitekture*, Beograd 1947; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd 1953.

[18] S. Nenadović, *Studenički problemi*, Saopštenja Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture NRS, III, Beograd 1957; J. Maksimović, *Studije o studeničkoj plastici I. Ikonografija*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 5, Beograd 1958, 137—147. Id., *Studije o studeničkoj plastici II. Stil*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6, Beograd 1960, 95—107.

[19] J. Maksimović, *Kamena dekoracija Morače*, Zbornik za likovne umetnosti, Matica Srpska, Novi Sad 1966, 35—48. Dj. Bošković — S. Nenadović, *Gradac*, Beograd s. d; S. Nenadović, *Dve rekonstrukcije štuko-plastike u srpskoj srednjevekovnoj arhitekturi*, Zbornik zaštite spomenika kulture IX, 1958, Beograd 1958, 84—92.

[20] Lj. Karaman, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, Rad JAZU, knj. 275, Zagreb 1942, 1—133; J. Maksimović, *Orijentalni elementi i datiranje korskih klupa splitske katedrale*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963, 5—14. Id., *Reljef splitskih Blagovesti*, Zbornik Filozofskog fakulteta, knj. VII—1, Beograd 1963, 227—239.

[21] Н. П. Кондаков, *Македония*, СПб 1909.

nouveautés venant des régions occidentales, comme c'est le cas du relief sur bois byzantin de St-Clément à Ohrid. Tous les domaines de l'art n'avaient pas le même élan dans leur développement au cours du XIII[e] s; tandis que l'architecture, et surtout la peinture monumentale, florissaient dans de nombreux monuments, avec de multiples variantes et atteignait les sommets de la valeur artistique, les autres techniques étaient pour ainsi dire presque en stagnation. Après la richesse de Studenica, les autres monuments de l'école de Raška, sans revêtement en pierre des façades, n'ont pas de sculpture en pierre sur les parties extérieures des constructions, ou bien il ne s'agit que d'une interprétation presque primitive des grands styles, ce qui est le cas de Morača. Il est intéressant de faire le parallèle avec les enluminures qui, après les merveilleuses initiales peintes de l'Evangile de Miroslav de la fin du XII[e] siècle, retardaient au cours de tout le XIII[e] siècle sur la peinture monumentale et restaient au niveau de primitives illustrations. Elles piétinaient souvent dans des sentiers battus de la tradition de l'enluminure archaïque des Balkans, avec des éléments orientaux et romans préstylisés, comme c'est le cas de l'Evangile de Prizren ou des manuscrits de Hilandar du XIII[e]. Il semblerait que la continuité de la sculpture en pierre n'existait que dans le Littoral où des ateliers de sculpteurs soignaient la qualité de leur métier, tandis qu'à l'intérieur des Balkans l'intérêt s'orientait surtout vers le travail sur bois ou métal.

Les sculptures peu nombreuses au XIII[e] siècle en Bulgarie sont connues par les ouvrages de Filov, de Mavrodinov, de Vasiljev et de Šmirgel.[22] Les plus intéressants et les plus beaux sont les reliefs des apôtres Pierre et Paul (fig. 15) sous les arcades provenant de Čepin.[23] Ces deux icônes en marbre, aujourd'hui à l'Ermitage, qui se trouvaient sur l'iconostase en pierre, conservée actuellement en fragments, reflètent le style soigné de la peinture monumentale et des ivoires plus anciennes, ainsi que les deux saints à St-Marc à Venise.

A l'Occident, les influences byzantines après 1204 ont trouvé leur expression la plus manifeste en Italie. De nombreux monuments de sculpture byzantine dans les villes d'Italie et d'encore plus nombreux exemples de la sculpture italo-byzantine, oeuvres des maîtres italiens imitateurs, ont attiré l'attention non seulement des historiens de l'art italiens mais aussi étrangers. Après la publication du livre de Colasanti-Ricci[24], de nombreuses études ont paru, consacrées soit à des monuments individuels, soit à des ensembles plus importants. La sculpture byzantine et italo-byzantine a fait l'objet de recherches attentives de O. Demus, qui a analysé les interprétations vénitiennes du style byzantin et a éclairé le processus d'infiltration d'éléments byzantins dans la sculpture italienne; puis de Agnello,[25] qui a surtout publié des monu-

---

[22] Б. Филов, *Старобългарското изкуство*, София 1924; Н. Мавродинов *Старобългарското изкуство*, София 1959; А. Василев, *Камени релефи*, София, 1959; И. Шмиргел, *Скулптурата по нашите земи*, София 1961.

[23] П. Сырку, *Старинная четинская крепость у с. Доркова и два византийских релефа*, Византийский временник T. V, СПб 1898, 603—617, T. 841—842; А. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград — Москва 1966, 319, T. 235, 236.

[24] A. Colasanti — C. Ricci, *L'arte bizantina in Italia*, Milano 1923.

[25] G. Agnello, *L'architettura bizantina in Sicilia*, Firenze 1952; Id., *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo 1962; P. Orsi, *Sicilia bizantina*, Roma 1942; C. Sheppard, Jr., *A Stylistic Analysis of the Cloister of Monreale*, Art Bulletin 1952, 35—42.

ments en pierre byzantins en Sicile; de J. Déer, qui, en étudiant les sarcophages en porphyre des rois normands en Sicile, s'est lancé dans le problème profond des réminiscences antiques au cours du XIII[e] siècle en Italie sans trouver, il est vrai, toujouss, la bonne réponse.[26] Les sculptures d'Apulie, de Campagne, de Rome et des Abruzzes sont encore insuffisamment connues malgré les travaux de Bertaux, Venturi, Toesca, Volbach et autres.[27] Cette sculpture plus ou moins provinciale de l'Italie, comme par exemple celle à Alba Fucense (fig. 17), ou Montevergine, naissait d'un mélange d'anciennes traditions et de nouvelles influences diverses même musulmanes. On peut y trouver la survie d'anciennes idées byzantines sur le sujet et la forme, quoiqu'elles soient parfois revêtues d'apparences romanes, comme par exemple sur le portail de St-André à Barletta taillé par Siméon Raguseus au XIII[e] siècle aussi.[28]

Dans le large diamètre de la sphère d'art byzantin la sculpture du XIII[e] siècle n'occuppe certainement pas la place la plus importante. Elle est pourtant d'un grand intérêt pour une meilleure compréhension du développement historique compliqué du style dans l'art byzantin du XIII[e], époque de situation politique difficile à Byzance même et consolidation des Etats nationaux à sa périphérie, qui profitaient des 60 ans de l'Empire Latin à Constantinople, pour secouer le joug de la domination byzantine. L'étude de la sculpture du XIII[e] dans son ensemble est rendue difficile par le caractère hétérogène de la matière. Sur une étendue géographique immense allant du Caucase à Rome et de la Russie à l'Egypte, une sculpture se formait et par ses thèmes et son traitement elle s'éloignait petit à petit des normes habituelles de Byzance tout en restant toujours en partie fidèle aux principes de base des conceptions byzantines de l'art. La sculpture a été faite en matériaux divers: marbre, pierre, bois, stéatite, ivoire, métal, en dimensions diverses, allant des sculptures monumentales destinées aux grandes façades des églises jusqu'aux miniatures des coffrets et des amulettes, portés dans les mains ou sur la poitrine. Portails et fenêtres, frises de façade, iconostases de pierre, icônes en bois et en marbre, dalles de chancel et dalles tombales, étaient ornés par des formes plastiques d'hommes, d'animaux, par des ornements végétaux, animaux ou géométriques. Il est difficile de réunir la sculpture du XIII[e] siècle en un ensemble distinct, de la sortir de son processus de développement et de la séparer des autres arts, qui se complétaient mutuellement tous et avaient une histoire commune. Mais, pour accomplir mon devoir ici, et donner un aperçu sur la sculpture byzantine au XIII[e] siècle, je vais présenter certaines questions, dont quelques unes restent constamment

---

[26] J. Déer, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily,* Cambridge, Mass. 1959.

[27] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* Paris 1904; C. Ricci, *Romanesque Architecture in Italy,* London 1925; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana,* Torino 1927, II; O. Lehmann-Brockhaus, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert,* Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, 1942—1944, 259—423; M. T. Tozzi, *Sculture medioevali campane, marmi dal IX al XII secolo a Cimitile e a Capua,* Bolletino d'arte XXV, 1931—1932, 505—515; C. Willemsen, *Apulien,* Leipzig 1944; C. D. Cheppard, *A Chronology of romanesque Sculpture in Campania,* The Art Bulletin XXXII, 1950, 319—326; C. Cechelli, *Vita di Roma nel medio evo* I, Roma 1951—1952; C. A. Willemsen, *Kaiser Fridrich II, Triumphator zu Capua,* Wiesbaden 1953; A. Grabar, *Trônes épiscopaux du XIe et XIIe siècle en Italie méridionale,* Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVI, 1954, 7—52; G. Vitztum — W. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien,* Potsdam 1924.

[28] J. Maksimović, *Simeon Raguseus,* Archivio Storico Pugliese, anno XIV, fasc. III—IV, Bari 1961, 3—18.

présentes dans l'étude de l'art byzantin, et qui s'imposent comme très importantes lors de l'étude de la sculpture byzantine du XIII^e^. La première serait peut être celle de l'unité et de la désintégration du style sculptural au cours du XIII^e^ siècle, ensuite viendraient le problème de l'origine et des sources de l'inspiration de la sculpture et leur rapport avec celle de la peinture, puis, la question du rôle des traditions antiques dans la sculpture du XIII^e^s.; celle des influences orientales et islamiques croissantes dans la décoration plastique, et la question de l'importance et du rôle des influences occidentales au XIII^e^ et, enfin, le problème des interférences entre la sculpture et les autres arts — architecture, peinture monumentale et miniatures, arts mineurs.

Une des questions principales est certes celle de l'unité de style byzantin dans la sculpture du XIII^e^. La situation politique avec les Latins au coeur de Byzance a contribué beaucoup non seulement au morcèlement de l'Etat, mais aussi à la désagrégation lente de l'unité de l'art et de la culture. La chute provisoire de Constantinople a coupé la propagation de l'influence de son art officiel, impérial et ecclésiastique, qui était imposé par la force même de l'autorité de l'empereur et de l'église et servait d'exemple en raison de ses hautes qualités artistiques.

Dans les nouveaux Etats nationaux, libérés de la domination byzantine, la décoration plastique est créée dans l'esprit de ces mêmes traditions byzantines qui représentaient pendant des siècles l'essentiel de l'éducation et des conceptions des milieux cultivés. Mais maintenant la voie était ouverte à d'autres influences et courants culturels, soit à la suite de concessions politiques faites par les souverains de ces nouveaux Etats à l'Occident ou à l'Islam soit grâce à la curiosité des artistes à la recherche d'inspirations nouvelles et fraîches. Et tandis que les nouveaux centres de Byzance, Nicée, Trébizonde et Arta, s'efforcent de continuer la ligne politique, et nourrissent les traditions de la culture et de l'art byzantins en y voyant leur nouvelle raison d'être — ce dont témoignent par exemple les portraits du sarcophage de Ste-Théodora à Arta, inspirés par les portraits des empereurs de l'art byzantin plus ancien, en particulier l'art des miniatures et des émaux — dans les autres centres de l'ancien monde byzantin apparaît par contre une sculpture plus diverse dans ses formes, dans ses ornements et dans son traitement. Le vieil entrelac infini oriental sur les façades de l'Arménie et de la Géorgie; la décomposition de la figure humaine ou animale en un écheveau presque plat de lignes brisées ou parallèles dans la sculpture copte sous les Fatimides et plus tard; le monde luxuriant d'animaux et feuillages dans des arabesques linéaires élégantes ressemblant aux tissus sassanides, sur les façades russes de l'église de St-Georges à Jurjev-Poljski, sont autant d'exemples qui manifestent la combinaison des normes iconographiques et théologiques byzantines avec des prototypes orientaux plus anciens, solutions mésopotamiennes ou sassanides, ou plus récentes — islamiques, ce qui amène, en définitive, à des créations originales, régionales, qui portent déjà certaines caractéristiques définies.

En Serbie et en Dalmatie, et dans certaines parties de l'Italie (Venise, Italie méridionale, Sicile) à la trame byzantine se mèlent certains éléments nouveaux, éléments romans édulcorés, qui contribuent au relief de la sculpture (Studenica, Split, Venise, Alba Fucense, Apulie).

Cette désintégration et ces hésitations du style sculptural byzantin peuvent être expliquées aussi par le fait que la sculpture à Byzance n'a jamais formé un ensemble ferme, déterminé, dans l'art, comme ce fut le cas de la peinture qui se développait et changeait suivant les lois de son évolution logique intérieure, ou pour rester dans le domaine de la sculpture, comme c'était le cas de la sculpture gothique en France.

L'intégration constante des éléments orientaux dans l'art européen, byzantin et roman, grâce à l'expansion des Arabes, y apportait de nouveaux thèmes et de nouvelles formes. Dans l'art byzantin cet apport a influencé son courant principal et lui a donné une couleur particulière. Des éléments anciens orientaux et islamiques de la sculpture se manifestant surtout dans celle qui est purement décorative et dans les arts mineurs en général: le portail de l'église de St-Nicolas à Ohrid, les stalles en bois de Split, le trône épiscopal à Montevergine en Italie du Sud, la porte de Olimpiotissa en Théssalie. La technique ajourée du bois et la technique de la broderie sont passées dans la décoration en pierre, comme c'est le cas de l'architrave de l'iconostase de Arta, ou des façades décoratives de Jurjev Poljski en Russie, ou encore des façades tissées en pierre de Géorgie et d'Arménie. Des thèmes orientaux: animaux fantastiques, motifs héraldiques divers, entrelacs abstraits, infinis et denses, des éléments floraux stylisés jusqu'à l'abstraction, des lettres koufiques, sont constamment présents dans la décoration sculpturale byzantine, perdant leur caractère symbolique, originaire des religions orientales. Des façades d'églises, des iconostases en pierre ou en bois, des dalles de chancel, des portails et des chapiteaux portent ces motifs attrayants, empruntés aux autres religions. Ils ont ici, sur les templons chrétiens, un rôle surtout décoratif, mais quelquefois aussi un sens plus profond, magique, profilactique, une survivance païenne.

Byzance a toujours été le gardien de l'expérience artistique antique, mais au XIII^e^ s. les inspirations de l'art antique reçoivent de nouveaux stimulants et connaissent un nouvel épanouissement. Les empereurs de Nicée, avaient transformé leurs cours en foyers de la culture antique. Cet attachement à l'antiquité a été vivant non seulement à Byzance mais aussi plus loin, en Italie, où Frédéric II a commencé son règne par des ambitions à la renaissance de l'Empire Romain et dont les artistes non seulement imitaient la sculpture antique mais aussi la copiaient. Les réminiscences rafraichies de l'antiquité ont beaucoup contribué à la formation du gothique en France au XIIIe s. dont les artistes, souvent inspirés par des sarcophages antiques de la Gaule et des ivoires byzantins du X^e^ siècle, taillaient les figures de Paris, d'Amiens et de Reims. Dans toute l'Europe culturelle du XIII^e^ s. une marée d'intérêt renouvelé pour l'Antiquité est sensible, aussi bien pour son histoire et sa science que pour sa culture et son art. Dans l'art tout entier, partout, aussi en sculpture apparaissent des conceptions humanisantes, la préoccupation principale des artistes étant maintenant l'homme. La vague byzantine, et avec elle la vague antique, déferle sur l'Europe du XIII^e^ siècle en séparant les réalisations du style roman ou gothique pur, des processus de l'art byzantin, qui orientaient pendant des siècles la sculpture vers de nouvelles symbioses. Les personnages aux corps puissants aux formes pleines et soulignées, aux mouvements et gestes retenus et discrets exprimant de profonds sentiments de tristesse et de douleur ou de paix et de bonheur, sur les fresques du grand art de Sopoćani

n'ont pas de pendant dans la sculpture de cette époque. Mais pourtant un profond sentiment d'humanité et une tendance vers la beauté de la forme sont exprimés, il est vrai avec moins de vigueur, dans les bustes des saints sur le chapiteau du Musée de Cluny à Paris, dans les icônes en marbre en Grèce et en Italie, dans le relief en bois de St-Clément à Ohrid, dans l'icône de la Vierge à Alba Fucense.

On pourrait s'attendre à ce que l'art gothique et la conception de l'art occidental dans son ensemble aient exercé au XIII^e^ siècle une influence sensible sur l'art de Byzance, particulièrement sur sa sculpture. A cette époque les Latins sont à Constantinople, à Jérusalem et en Antioche, à Salonique et sur le Péloponnèse. Les maîtres occidentaux ont laissé ça et là en Grèce, à Chypre et au Proche Orient des monuments qu'ils ont taillés pour leurs seigneurs dans l'esprit de l'art occidental de l'époque, à savoir l'art gothique.[29] Pourtant ces oeuvres n'appartiennent certainement pas à l'art byzantin ni par les caractéristiques de leur style ni par l'origine des artistes. Au contraire, dans leurs efforts pour la résurrection de l'Etat byzantin et pour la continuité de leur propre culture, les Byzantins ont continué à travailler dans l'esprit des traditions de leur grand art, en s'inspirant de ses sources. Ainsi les maîtres du XIII^e^ siècle cherchaient leurs modèles non seulement dans l'art hellénistique mais surtout dans l'art byzantin du X^e^ s. cette époque ayant réalisé la synthèse et l'équilibre des conceptions antiques sur la beauté terrestre et des idées chrétiennes sur les valeurs spirituelles. Ces inspirations ont abouti à un nouveau style du XIII^e^ s. qui a marqué toute cette grande époque de l'art. Les petites incursions de l'Occident, qu'elles aient été iconographiques ou stylistiques, ne pouvaient pas agir sur la conception même du style, mais au contraire détonnaient plus nettement encore sur son écran. Ceci nous fait considérer comme peu convaincante l'opinion de Mavrodinov, qui a trouvé des influences occidentales dans la sculpture sur bois en Macédoine.[30] En effet, il a réuni les icônes en bois de St-Georges de Kastoria et de Galište avec celle de St-Clément d'Ohrid en un seul ensemble, considérant qu'elles sortaient de la même école de sculpture formée sous l'influence des maîtres occidentaux ayant travaillé à Salonique à l'époque de Boniface de Montferrat (1204—1207). Cependant, malgré la présence de certains détails, le bouclier de saint Georges par exemple (fig. 18), il est difficile de voir des influences d'un style occidental, soit roman soit gothique, sur ces figures en bois qui dans leur ensemble manifestent tant de traits communs avec l'art byzantin. La plénitude plastique de ces icônes s'accorde avec les tendances générales de l'art byzantin à cet époque vers la plénitude des formes, leur présentation plus en relief, aussi bien en peinture qu'en sculpture. On peut voir des éléments, occidentaux, romans, sur des fragments gardés au Musée byzantin à Athènes. Ce sont trois archivoltes avec des figures

[29] C. Enlart, *Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem,* Architecture religieuse et civile, Paris 1926; A. Bon, *Pierres inscrites ou armoiriées de la Morée franque,* Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, περ. Δ', τόμ. Δ', 'Αθῆναι 1964, 89—96.

[30] Н. Мавродиновъ, *Проучавания върху старобългарското изкуство, 3. Една македонска скулптурна школа презъ XIII векъ,* Год. на Народен музей, кн. VI, 1933—1934, София 1936, 349—358; V. Han, *Problem stila i datiranja reljefne ikone svetoga Klimenta Ohridskog,* Zbornik Muzeja primenjene umetnosti 8, Beograd 1962, 5—27; M. Ćorović-Ljubinković, *Srednjevekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije,* Beograd 1965, 37—41.

et des compositions ayant pour sujets: l'Adoration des mages, l'Anastasis et des prophètes[31] (fig. 19, 20). Quoique la conception des archivoltes en pierre avec des figures allongées rappelle les portails romans français, leur iconographie est tout à fait byzantine, surtout celle de l'Hymne de Noël. Des figures allongées semblables se trouvent sur les grands arcs sous la coupole de l'église Paragoritissa à Arta de la fin du XIII^e. Au contraire, c'est l'influence de l'art byzantin sur l'art de l'Occident qui au XIII^e s. est beaucoup plus forte. La fuite des maîtres de Constantinople, de la capitale byzantine occupée, la découverte du grand art byzantin par les Latins, le pillage des oeuvres d'art et leur transfert à l'Occident, la tendance des souverains occidentaux à avoir des cours du niveau culturel et artistique aussi brillant que fut celle de Constantinople, ont contribué à ce que l'expansion de l'art byzantin au XIII^e s. prenne de grandes dimensions et que les conséquences en soient sensibles non seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, en France, en Angleterre. Il est évident que rien ne se serait produit si le climat spirituel de l'Occident n'avait pas été prêt à assimiler de nouveaux éléments de la culture et de l'art de Byzance, apportés par le courant venant de l'Orient. Et de même qu'on ne peut parler d'influences occidentales sensibles dans la peinture byzantine du XIII^e siècle, ni sur les monuments ni dans les manuscrits (sauf quelques éléments isolés apparaissant toujours naturellement dans les arts vivants qui ne sont pas enfermés dans les schémas académiques de la décadence), on ne peut non plus parler de fortes influences gothiques sur la sculpture byzantine du XIIIe s. Même dans les régions périphériques autrefois byzantines, avancées vers l'Occident en Serbie ou en Italie du Sud, le gothique ne pouvait à cette époque prendre corps et de fortes traditions byzantines y fusionnaient avec le roman qui, à l'Occident, était déjà dépassé.

Il est difficile de se pencher sur la sculpture byzantine sans mentionner les arts mineurs byzantins, les oeuvres mineures en ivoire, stéatite, metal, or, émail. Dans ces techniques aussi une expression plastique des formes se manifeste, reposant sur un sens des rapports des masses et des plans, indépendant de leurs dimensions. D'autre part, dans l'art byzantin tous les domaines de l'art, et surtout ceux exigeant un traitement plastique, étaient inspirés par un sentiment unique. Ils s'interpénétraient et reposaient sur les mêmes lois de pensée et d'esthétique.

La ressemblance de la sculpture décorative, taillée dans la pierre, ou dans le bois, frappée en argent ou en or, évoque des inspirations orientales communes. La décoration et le traitement des dalles de chancel de l'église de St-Démétrios Katzouri à Arta et du sarcophage de l'église des Blachernes, également à Arta, sont les mêmes que ceux, des portes en bois d'Olimpiotissa, des châsses en argent, des icônes et reliures des livres de Marcienne, des icônes en or avec de l'émail de Géorgie (Korthseli, Khobi). Ceci prouve que la sculpture décorative pure, ornementale, presqu'abstraite, d'un traitement pour ainsi dire en méplat est pratiquée au XIII^e siècle, parallèlement avec les formes plastiques des figures inspirées par une nouvelle vague de l'art antique. Les tendances vers une sculpture plus pleine, du moins telle que l'art byzantin plus

[31] L. Bréhier, *La sculpture iconographique dans les églises byzantines*, Bull. de la sect. Hist. de l'Acad. roumaine 11, 1924; L. Bréhier, *Les voussures à personnages sculptés du Musée d'Athènes*, Mélanges Schlumberger, Paris 1924, 425—431; 'A. Ξυγγόπουλος, Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτὰ ἐν 'Αθήναις, 'Αρχαιολογικὴ ἐφημερίς, 'Αθῆναι 1931, 69 ss.

ancien la connaissait, sont visibles sur les figures en pierre des iconostases à Arta en Grèce et à Čepin en Bulgarie, sur les icônes en marbre de la Vierge et des saints en Grèce et à Venise[32] (fig. 16), sur les portails en Géorgie et en Arménie, sur les icônes en bois à Ohrid et à Kastoria. Il me semble, donc, qu'il est difficile d'admettre le point de vue que dans la sculpture byzantine les tendances vers une sculpture pleine sous l'influence des traditions antiques ne régnaient qu'à Constantinople à partir du X^{e} siècle, tandis qu'en Grèce et dans les provinces dominaient la tendance vers le traitement en surface de l'ornement pur sous l'influence orientale. A Constantinople même, au X^{e} siècle, l'église du St-Sauveur, de Roman Lakapène, plus tard Fener-Isa, a reçu une riche décoration en pierre, toute en ornements plats. On ne peut non plus adopter le point de vue selon lequel après le X^{e} siècle la sculpture byzantine dans son ensemble s'est orientée vers un nouveau type de la peinture sculpturale, dans lequel — combinée avec de la peinture, des mosaïques et des techniques d'orfèvrerie — elle aurait perdu ses limites normales et ses qualités propres. Cependant, au XIII^{e} siècle comme d'ailleurs précédemment à Byzance, les deux genres de sculpture ont existé parallèlement, la sculpture plastique des icônes en marbre — l'icône de la Vierge de Makrinica en Théssalie et d'autres, des icônes en bois, telles que saint Clément à Ohrid, des ivoires, par exemple celui des Fêtes du Musée Victoria and Albert à Londres, d'une part, et d'autre part la sculpture taillée en méplat, comme par exemple les dalles en pierre de St-Démétrios Katzouri à Arta, le sarcophage de l'archevêque Sava II à Peć. Il arrivait que toutes les deux soient appliquées ensemble sur de grands panneaux et objets décoratifs, de sorte que sur des surfaces décorées d'ornements sans profondeur pointait ou bien saillait plastiquement une sculpture presqu'en ronde bosse, ce qui est manifeste sur l'architrave de l'iconostase à Arta, sur le chapiteau du musée de Cluny à Paris, sur les façades à Jurjev Poljski, sur les portes en bois de l'église de St-Nicolas à Ohrid, sur les sculptures en bois de Split, sur les oeuvres en métal, les châsses en argent de Marcienne.

En examinant les monuments et les transformations de la sculpture du XIII^{e} siècle dans le cadre du vaste domaine de la sphère d'influence byzantine, il apparaît nettement que la choésion y est de plus en plus lâche. Pendant que le XIII^{e} siècle avait été dans la peinture l'époque de la formation d'un style nouveau, celui des Paléologues, époque où l'introduction successive de nouveaux éléments à un seul moment donné — vers la fin du siècle — aboutit à un style net et ferme, qui s'est ensuite imposé au monde byzantin presque tout entier — la sculpture par contre reposait surtout sur les traditions de la sculpture byzantine avec prédominance intermittante de conceptions, soit antiques, soit orientales. Telle fut la situation du début du XIV^{e}. Plus tard, au cours du siècle, la conception d'un traitement plat de la décoration plastique deviendra dominante, elle atteindra bientôt dans l'Ecole de la Morava en Serbie, à la fin du XIV^{e} et au début du XV^{e} sur les églises de Ravanica, Lazarica, Kalenić, un épanouissement éclatant d'une grande valeur artistique.

---

[32] R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964; Γ. 'Α. Σωτηρίου, Βυζαντιναὶ ἀνάγλυφοι εἰκόνες, Recueil d'études, dédiées à la Mémoire de Kondakov, Seminarium Kondakovianum, Prague 1926, 125—138.



Fig. 1. Arta, Église de Sainte Théodora, Sarcophage de Sainte Théodora, détail (photo Gojko Subotić).



Fig. 2. Arta, Église des Blachernes, Iconostase, détail (photo Gojko Subotić).

Fig. 3. Paris, Musée de Cluny, Chapiteau byzantin, Buste d'un apôtre.



Fig. 4. Paris, Musée de Cluny, Chapiteau byzantin, Buste d'un apôtre.





Fig. 5. Constantinople, Fetiyé Camii, Chapiteau, Buste d'un apôtre.



Fig. 6. Constantinople, Fenari Isa Camii, Buste d' un apôtre.



Fig. 7. Constantinople, Fetiyé Camii, Iconostase, Buste d' un apôtre.



Fig. 8. Trébizonde, Église de Sainte Sophie, Façade du nord, disque.



Fig. 9. Londres, Musée britannique, Reliefs en bois, copte.



Fig. 10. Jurjev Polski, Cathédrale de Saint Georges, Saint Basile le Grand.



Fig. 11. Jurjev Polski, Cathédrale de Saint Georges, Crucifixion, détail.



Fig. 12. Studenica, Église de la Vierge, Tympan occidental, Vierge, détail.



Fig. 13. Studenica, Église de la Vierge, Tympan occidental, détail.



Fig. 14. Split, Cathédrale, Stalles en bois, détail.

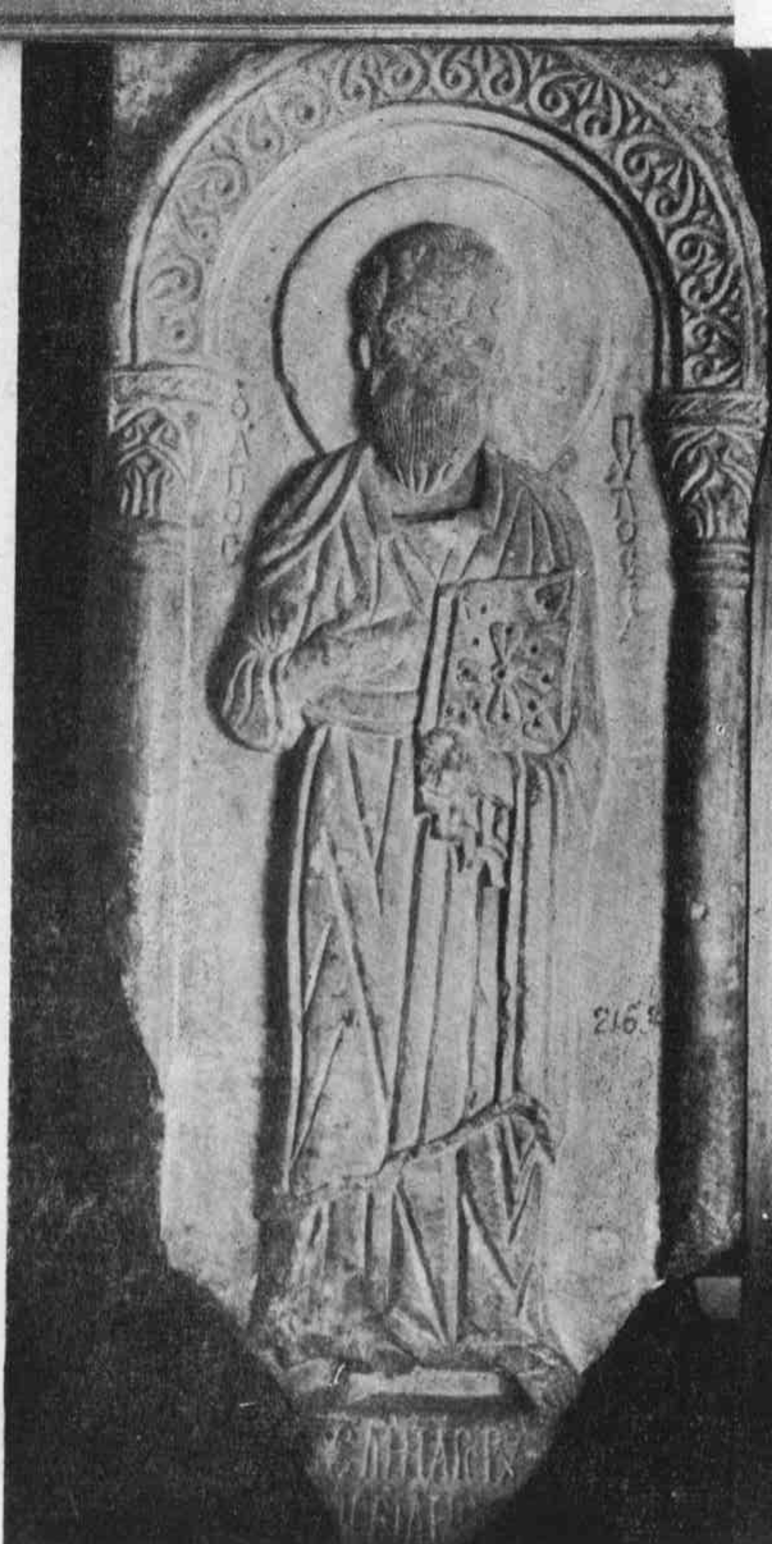


Fig. 15. Leningrad, Ermitage, St. Paul, Icône en marbre provenant de Tschepin, Bulgarie (photo Ermitage).

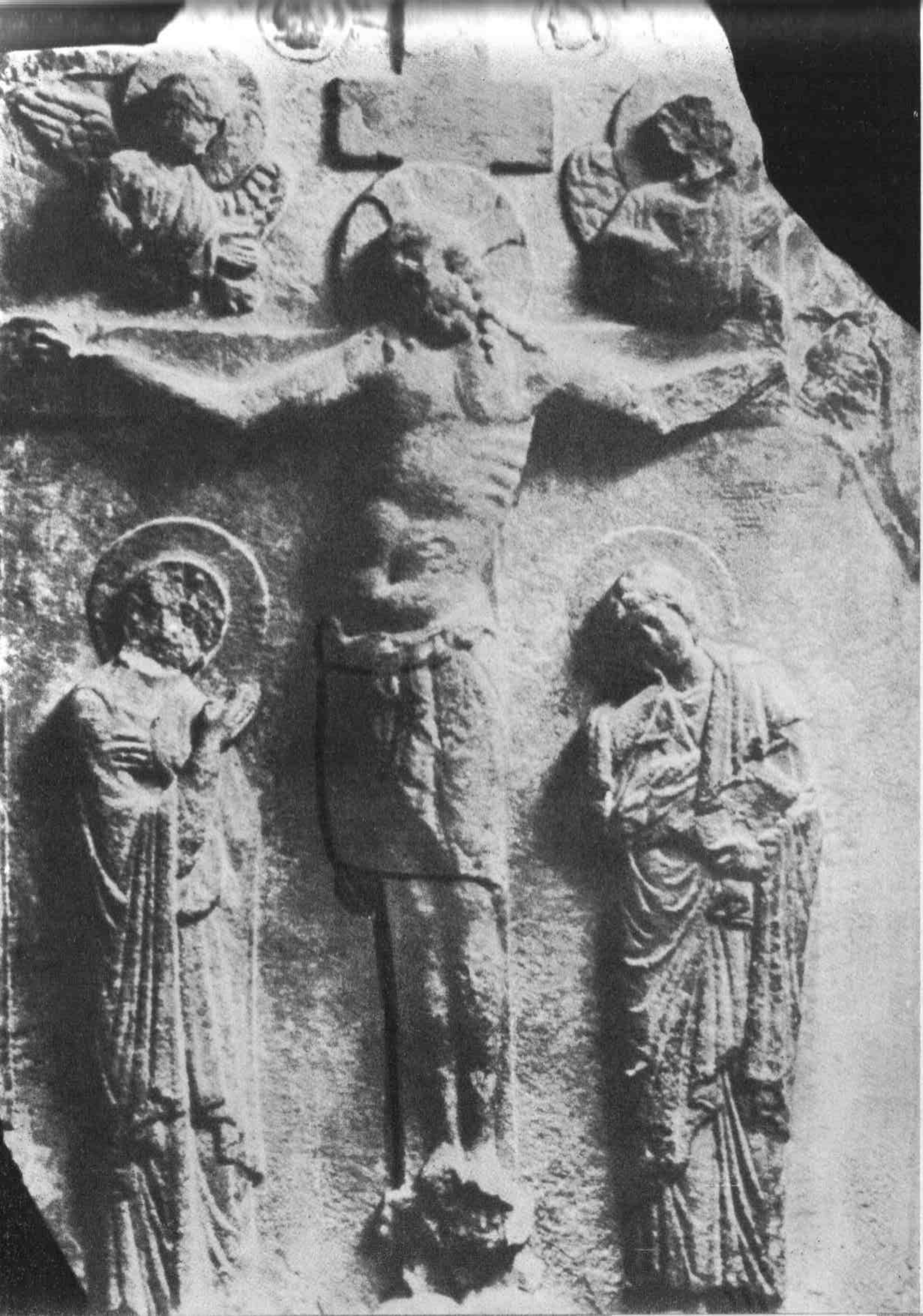


Fig. 16. Venise, Museo Civico, Crucifixion, Icône en marbre.

Fig. 17. Alba Fucense, Sainte Vierge, Icône en bois.





Fig. 18. Athènes, Musée byzantin, Saint Georges, Icône en bois.



Fig. 19. Athènes, Musée byzantin, Archivolte en pierre, Adoration des mages, détail (photo Musée byzantin).



Fig. 20. Athènes, Musée byzantin, Archivolte en pierre, Descente aux Limbes, détail (photo Musée byzantin).

SUZY DUFRENNE

L'ENRICHISSEMENT DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DANS LES EGLISES BYZANTINES DU XIII^{ème} SIECLE.

Le XIII^ème^ siècle correspond à une phase importante de l'histoire du programme iconographique des églises byzantines: des cycles nouveaux, apparus parfois timidement dès le XII^ème^ siècle, se développent et s'imposent alors définitivement; cette amplification du programme se poursuit d'ailleurs aux XIV et XV^èmes^ siècles. Mais les enrichissements ultérieurs ne changent pas profondément le sens que le décor monumental reçoit à ce tournant si essentiel de l'art byzantin. Les cycles nouveaux qui s'imposent ont un sens typiquement liturgique: la liturgie, dans son déroulement quotidien, comme dans son cycle annuel, inspire en effet, de plus en plus totalement, l'ensemble du programme: c'est sur cet aspect de l'enrichissement du décor que je voudrais ici m'arrêter. Certes d'autres aspects mériteraient d'être étudiés et spécialement le développement des sujets locaux (saints, évêques, rois, conciles); mais il s'agit là de problèmes assez typiquement serbes et macédoniens et rien ne pourrait être ajouté à la connaissance profonde qu'en donnent ici les monuments et leur cadre historique.

I. ENRICHISSEMENT DU PROGRAMME PAR DES SUJETS ET DES CYCLES TIRES DU SACRIFICE LITURGIQUE QUOTIDIEN.

Le développement au XIII^ème^ siècle des sujets eucharistiques et des sujets se rapportant au Temple ne fait qu'amplifier le thème du sacrifice liturgique dont les allusions sont visibles dans les absides dès la plus haute époque. A côté de certains sujets nouveaux affectant, au XIII^ème^ siècle, l'abside centrale, des sujets de sens voisin gagnent, comme l'a bien montré, dans sa thèse, Mademoiselle Gordana Babić[1], les chapelles annexes du chevet et de façon plus générale, les chapelles annexes. Le processus est connu, mais il est peut-être possible d'apporter quelques précisions au sens profond des transformations du programme iconographique dans la zone voisine de l'autel.

---

[1] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, thèse présentée à Paris en 1963.

1. LE MÉLISMOS ET LA PROCESSION ÉPISCOPALE DES ABSIDES

La présence du *Mélismos* dans le programme iconographique est bien connue: le *Mélismos* apparaît dans l'abside centrale, dès la fin du XIIème siècle (Saint-Nicolas de Prilep[2], Saints-Anargyres de Castoria[3], Saint-Georges de Kurbinovo)[4], y demeure au XIIIème (Arilje)[5], gagne au XIIIème siècle la prothèse (Saint-Nicolas de Melnic[6], Saints-Apôtres de Peć[7], Sopoćani[8]), comme aussi les niches, assimilées aux absides, des chapelles latérales des narthex (église de la Mère de Dieu à Studenica[9] et Sopoćani).[10]

Le sens de cette figuration de l'Enfant-Dieu sur l'autel où officient les saints évêques, assistés d'anges-diacres, est une sorte de commentaire théologique de la liturgie. Elle illustre la fraction du Pain consacré (le *Mélismos*).[11] Le réalisme mystique de l'image ne permet pas de confondre la cérémonie avec un simple rite du souvenir, le symbole d'un sacrifice passé: la vision du Christ immolé rappelle la réalité du sacrifice liturgique[12]: l'image de l'Enfant-Dieu

---

[2] A. Stransky, *Remarques sur la peinture du moyen âge, en Bulgarie, en Grèce et en Albanie*, in Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, X (1936) pp. 38—41; A. Stransky, *Les ruines de l'église Saint-Nicolas à Melnic*, in Studi Bizantini e Neoelenici VI (1940), pp. 422—27.

[3] S. Pélékanidis, *Castoria* (en grec), Thessalonique, 1953, pl. V.

[4] G. Millet et A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pl. 84, 2.

[5] L. N. Okunev, *Aril'e pamjatnik serbskogo iskusstva XIII v.*, in Seminarium Kondakovianum, VIII (1936), pp. 227 et 228, Schéma I, p. 244.

[6] A. Stransky, *S. Nicolas de Melnic*, *op. cit.*, p. 424, pl. CXXXVIII.

[7] G. Babić, *La signification symbolique des peintures murales dans la prothésis des Saints-Apôtres à Peć* (en serbo-croate) in Recueil des travaux sur la protection des monuments historiques, Belgrade, 1964, p. 175 et fig. 2.

[8] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, II, 1957, pl. 41, 4; V. Djurić, *Sopoćani* (en serbo-croate), Belgrade, 1963, pp. 134—135.

[9] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, I, p. 43, I

[10] V. Djurić, *op. cit.*, p. 136.

[11] Liturgie de saint Jean Chrysostome: F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, p. 393.

[12] Selon les indications fournies au cours de la discussion par Monsieur le Professeur Ivan Dujčev, il faut rapprocher de l'image du *Mélismos* le texte grec du „*Lógos historikòs*" qui en donne un admirable commentaire. Ce texte attribué à saint Grégoire le Décapolite, fut probablement composé au VIIIème siècle ou au début du IXème; ce texte a été édité dans les Acta SS. Aprilis III, coll. XLII—XLIV; dans Migne, *P. G.*, C, col. 1201—1212; et sous le titre „De visione Saraceni", accompagné d'une version en grec vulgaire, dans le volume de J. B. Aufhauser, *Miracula S. Georgii*, Lipsiae, 1913, pp. 64—89. On ne peut dater avec certitude (peut-être peut-on penser au XIIIème siècle?) l'apparition de la version slave de ce texte, connue sous le titre de la „Visio Amphilochii", si populaire au moyen-âge; cette version n'est d'ailleurs qu'un simple pastiche du texte grec (voir l'étude de E. Kałužniacki, *Die Legende von der Vision Amphilog's und der „Lógos Historikòs" der Gregorios Dekapolites*, in Archiv f. slav. Philologie, XXV (1903), pp. 101—108). Le „Lógos historikòs" raconte comment un sarrazin entre, incrédule, dans une église et assiste, malgré l'avis des prêtres, à la liturgie. A trois reprises, quand le prêtre prend le Pain et le Vin du Sacrifice, il voit le sang de l'Enfant couler dans le calice et son corps brisé sur le disque: après l'Office, le sarrazin accuse d'homicide le prêtre qui lui répond en lui expliquant le miracle qui s'est accompli pour lui seul et qui va l'ouvrir aux réalités de la foi chrétienne. Ce miracle a révélé à son regard ce que ne voit pas le prêtre, ce que n'ont

sur l'autel, à la place du Pain et du Vin, est déjà une sorte d'équivalence à ce qu'écrira au XIV^ème^ siècle Nicolas Cabasilas quand il établit dans son *Explication de la divine Liturgie*[13], l'objet et la réalité du sacrifice qui s'accomplit à la consécration et affirme „que ce sarcifice n'est pas une image ou une figure du sacrifice, mais un sacrifice véritable; que ce n'est pas le pain qui est l'objet sacrifié, mais le corps même du Christ; et en outre qu'il n'y a qu'un seul et unique sacrifice de l'Agneau de Dieu et qu'il a été accompli une seule fois".

Ainsi s'achève, par cette présence de l'Enfant sacrifié, l'évolution de la figuration des évêques dans les absides[14]: d'abord portraits des évêques locaux, défunts, comme en témoignent les médaillons des églises de Rome[15] ou les portraits en pied du choeur de Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne[16], ces images deviennent ensuite portraits des auteurs des liturgies et des plus vénérés parmi les Pères de l'Eglise: présentés de face, immobiles, portant solennellement le livre, aux XI—XII^èmes^ siècles, ils s'animent peu à peu (XII^ème^), se tournent vers le centre, rouleaux déployés; ils participent à l'action (Boïana[17], Nerezi[18], Kurbinovo[19], Bačkovo).[20] Leur fonction se concrétise encore, quand l'*Amnos* est figuré sur l'autel[21], au centre

---

pas vu nos „grands et admirables Pères, Lumières de l'Eglise et Docteurs, Basile le Grand, le célèbre Chrysostome et Grégoire le Théologien", le Mystère, caché sous les espèces du Pain et du Vin, que proclame la foi „καὶ τόνδε τὸν ἄρτον καὶ οἶνον πιστεύομεν, καὶ τηροῦμεν, καὶ θυσιάζομεν εἰς τύπον τοῦ σώματος καὶ αἵματος τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ". MIGNE, P. G., C. col. 1204 D. C'est ce Mystère, dont se portent garants les saints Pères, que l'image traduit sur les murs des églises.

[13] Nicolas Cabasilas, *Explication de la divine Liturgie*, Migne, *P. G.* CL, col. 440 C, trad. frç. dans S. Salaville, Paris, 1943, p. 181.

[14] M. Chatzidakis, *Fresques byzantines à Saint-Geogres d'Horopos*, in Deltiòn tês Christianikês Archaiologikês Hetaireias, 1959—60 (en grec).

[15] Voir les séries des papes à Saint-Pierre (disparues), à Saint-Paul (Vème, VIème, IXème, XIIIème, siècles), à Saint-Jean-de-Latran (XIIIème siècle): J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg en Brisgau, 1916, pp. 376—79, 560—579; 162—171 et pl. 219—222.

[16] F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 383, 385, 394—401.

[17] A. Grabar, *Boïana*, Sofia, 1924, p. 29 et fig. 3, p. 31.

[18] G. Millet et A. Frolow *op. cit.*, I, pl. 15, 2, 3, 4.

[19] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, I, pl. 84, 2; R. Ljubinković, *Stara crkva sela Kurbinova*, in Starinar, XV (1940), fig. 3, p. 104.

[20] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, p. 57, et pl. I, b.

[21] Au cours de la discussion, Mademoiselle G. Babić a rappelé avec raison l'importance des querelles théologiques soulevées au XIIème siècle sur la question de l'offrande liturgique: présentée par le Christ, à la fois offert et offrant, cette offrande est-elle faite au Père seul ou à la Trinité? Les synodes constantinopolitains, en 1156 et encore en 1166, ont affirmé que l'offrande du sacrifice liturgique était bien présentée à la Trinité. Mademoiselle G. Babić a rappelé comment, dans sa thèse, elle a proposé de mettre en relation ces discussions théologiques et l'apparition, dès le début de la seconde moitié du XIIIème siècle, en peinture monumentale, du *Mélismos.* Sur les thèmes discutés dans les synodes constantinopolitains, voir les textes dans V. Grumel, *Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople*, vol. I; fasc. 3 Paris, 1947, pp. 105—107; 119—120.

de leur double procession: cette manière de concrétiser des sujets que les siècles antérieurs, plus sûrs du jeu de l'imagination, représentaient plus abstraitement, est un des traits caractéristiques de l'art du XIIIème siècle.[22]

2. LE DÉVELOPPEMENT DE SUJETS EUCHARISTIQUES NOUVEAUX DANS LES CHAPELLES ANNEXES DU CHEVET

Plusieurs sujets à résonnance eucharistique apparaissent alors dans les prothèses ou les diaconicons:

A. Le Jugement dernier figure en formule simplifiée dans le diaconicon de la Métropole de Mistra[23]: le sens eucharistique de cette image a été spécialement étudié par G. Millet dans son études de la *Dalmatique du Vatican*[24]; les textes patristiques et théologiques dégagent les liens qui existent entre la liturgie qui se célèbre dans la zone du sanctuaire et le Jugement. Le pseudo-Cyrille, dans *l'Historia ekklêsiastikê*[25], commente ainsi la signification du sanctuaire: „le bêma est . . . le trône où le Roi de l'Univers s'assiera avec ses Apôtres, ainsi qu'il leur a dit: Vous vous assiérez sur 12 trônes.“ Le bêma figure aussi la seconde Venue, alors qu'il arrivera, assis sur un trône de gloire, pour juger le monde. Nicolas Cabasilas[26] semble commenter ces images quand il rapproche, dans un rapport de cause à effet, la communion et la jouissance paradisiaque: „Savez-vous ce qui procure toute volupté et béatitude à ceux qui sont là-bas, Paradis, Sein d'Abraham, lieux exempts de douleur et de tristesse, lumineux, verts et frais, le royaume lui-même? Ce n'est rien autre que ce calice et ce pain“.

Par ailleurs, comme l'a noté G. Millet, la présence même de la scène du Jugement, à proximité de la Communion des Apôtres sur un vêtement rituel, comme la dalmatique, tout autant que certaines visions absidiales eschatologiques (Toqalé II[27], par exemple), prouve le sens eucharistique que peut recevoir l'image du Jugement.

---

[22] Au cours de la discussion, Monsieur le Professeur A. Xyngopoulos a rapproché cette évolution de la figuration de la procession épiscopale absidiale de la peinture de l'abside de Saint-Nicolas de Melnic (voir les deux articles de A. Stransky, op. cit.): sur l'hémicycle de cette église on voyait à droite, quatre évêques en prière, tournés vers le centre; sur la gauche saint Pierre présentait au Christ un évêque dont la tête manquait: au delà de saint Pierre, à l'extrême droite, était figuré un évêque de face: Monsieur A. Xyngopoulos dans un article publié dans l'Annuaire de la Faculté de l'Université de Salonique a identifié cette peinture comme la consécration par Jésus lui-même de saint Jacques, frère du Seigneur, comme évêque de Jérusalem, selon le typicon de Jérusalem.

[23] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra,* Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVème et XVème siècles. Album. Paris, 1910, pl. LXIV, I et 2. Sur la date de la Métropole (fin du XIIIème siècle) voir M. Manoussakas, *La date de l'inscription de l'église Saint-Démétrius à Mistra,* in Deltiòn tês Christianikês Archaiologikês Hetaireias, série IV, t. I (1959), pp. 72—79 (en grec).

[24] G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945.

[25] Le pseudo-Cyrille, *Historia ekklêsiastikê* in F. N. Krasnosel'cev, *O drevnich liturgičeskich tolkovanijach,* Odessa, 1894, p. 65, 1. 15.

[26] Nicolas Cabasilas, *De vita in Christo,* IV, Migne, P. G. CL, col. 624; en trad. française dans Broussaleux (extrait d'Irénikon), Amay-sur-Meuse, 1932, p. 136.

[27] G. De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* I, 2, Paris, 1932, p. 323.

B. La vision de saint Pierre d'Alexandrie[28] figure dans la prothèse de Saint-Clément d'Ohrid et sur la paroi Nord du sanctuaire de Saint-Nicolas de Melnic.[29] La légende raconte que saint Pierre, alors prisonnier, tandis qu'Arius à propos de l'affaire des Mélitiens implorait son pardon, est éclairé dans son cachot par une vision de l'avenir, où il voit le Christ, à la tunique déchirée par Arius.[30] La peinture transforme cette scène en une image du martyr-évêque, célébrant et contemplant le Christ-Enfant, nu, debout sur l'autel. Cette vision, dans les chapelles annexes du chevet, reçoit un sens eucharistique, sens distinct de celui qu'elle reçoit quand elle figure parmi les Conciles oecuméniques. L'application de ce sujet à la Messe est évidente si l'on considère les Vignettes du Rouleau Liturgique de Jérusalem[31] qui dessinent la vision de Pierre d'Alexandrie et la Décollation du même Saint de part et d'autre de la prière, récitée avant le Pater[32]: „Notre vie toute entière est à vous" . . . qui demande avant la Communion le pardon des péchés. La juxtaposition du Rouleau semble illustrer, comme mot à mot, une des versions de la légende[33] („Tu es la victime que tu dois m'offrir par le martyre") et proclame le double rôle de Pierre, sacrificateur et victime, figure de Jésus, tel que le proclame le Chérubikon[34]: „C'est vous qui offrez et qui êtes offert, qui recevez et qui êtes distribué, ô Christ notre Dieu".

C. La Pietà: le Christ-Homme de Douleur, le Christ de Pitié: figure dans plusieurs monuments du XIII^{ème} siècle: dans le diaconicon de Gradac[35], en Géorgie, dans la prothèse de Sopoćani.[36]

---

[28] G. Millet, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie,* in Mélanges Charles Diehl, II, Paris, 1930, pp. 99—115; Iv. Akrabova-Jandova, *La vision de saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie,* in Bulletin de l'Institut archéologique bulgare XV (1964), p. 24—36.

[29] A. Stransky, in *Studi byzantini . . . (op. cit.)* pl. CXXXVI, 2; Iv. Akrabova-Jandova, *op. cit.*, figure XVII, p. 26.

[30] On peut se demander si l'importance donnée dans cette image à la condamnation d'Arius, nommé et même figuré dans l'attitude du condamné (sur la fresque de Saint-Nicolas de Melnic notamment) n'est pas révélatrice d'une intention des décorateurs: ils trouveraient ainsi, dans la figuration de la Vision de saint Pierre d'Alexandrie une possibilité de réprouver et de condamner les mouvements hérétiques alors si nombreux et si actifs, auxquels on appliquait fréquemment le nom devenu générique „d'ariens"; voir à ce propos les études de R. Manselli, *Une designazione dell'eresia catara: „Arriana haeresis"*, in Bulletino dell'Istituto storico italiano per il Medio evo ecc., LXVIII (1956) pp. 233—246; R. Manselli, *L'eresia del male,* Napoli 1963, p. 162, sq; Y. M.—J. Congar, *„Arriana haeresis" comme désignation du néomanichéisme au XII*ème *siècle,* in *Revue des Sciences philosophiques et théologiques,* XLIII (1959) pp. 449—481. Sur l'emploi du terme à Byzance et chez les Slaves méridionaux, voir I. Dujčev, *Medievo byzantino-slavo.* Roma 1965, pp. 267 et N. 3; p. 554 sqq.

[31] A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures,* Dumbarton Oaks Papers, VIII (1954), p. 176 et p. 188.

[32] Liturgie de saint Jean Chrysostome, in Brightman, *op. cit.*, p. 390.

[33] Dans la version connue grâce à l'édition de Combefis, *Illustrium Christi martyrum laeti triumphi.* Paris, 1660, p. 198.

[34] Liturgie de saint Jean Chrysostome, Brightman, *op. cit.*, p. 378.

[35] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, II, pl. 50, 2 et pl. 51, 4.

[36] V. Djurić, *op. cit.*, Schéma du mur Ouest de la prothèse, p. 134.

Le sens eucharistique de ces images ne semble guère faire de doute; même en tenant compte des précisions fournies par Monsieur D. Pallas[37] dans sa thèse récemment présentée à Münich, il est difficile de le suivre dans sa conclusion et de refuser à cette image, liée à la Passion (Crucifiement ou Descente de Croix), si souvent fixée dans la zone de l'autel, un caractère eucharistique: le titre qui figure sur plusieurs des représentations de ce sujet, „Le Roi de Gloire[38]", doit d'ailleurs être rapproché de la prière que récite le prêtre pendant le chant du Chérubikon[39] „ô Roi de Glorie, nul de ceux qui sont encore esclaves . . .".

3. LE THÈME DE L'ARCHE D'ALLIANCE ET LE SANCTUAIRE

L'arc qui encadre l'abside centrale de Saint-Clément d'Ohrid[40] est consacré au thème du sanctuaire des juifs; il figure une suite de 27 médaillons: tout en haut, le Christ entre deux anges, puis de part et d'autre se répondent deux à deux, les prêtres de l'Ancienne Loi, les patriarches et les 12 Fils de Jacob, chefs des 12 tribus d'Israël. La localisation de cet ensemble, encadrant l'abside, la Vierge de la conque et l'autel, la comparaison avec d'autres figurations des Justes de l'Ancien Testament entourant le Tabernacle, à Gračanica[41], par exemple, révèlent le sens de cette suite de portraits: les prêtres et les patriarches bibliques montent la garde auprès du Tabernacle, c'est-à-dire de la Vierge, Tabernacle de la Nouvelle Alliance où s'incarna le Verbe de Dieu, d'ailleurs figuré dans le médaillon du sommet, sous les traits du Christ-Emmanuel.

Ce thème de la Vierge, Arche d'Alliance, revient fréquemment dans la liturgie, tant aux officies quotidiens que dans les textes propres à certaines fêtes mariales: ainsi est invoquée à l'Office de l'orthros[42] du jeudi, la Théotocos: „Marie, très pur encensoir d'or, est devenue le tabernacle de la Trinité que rien ne peut contenir. En ce tabernacle, le Père s'est complu, le Fils a habité et l'Esprit-Saint, ô Vierge, vous couvrant de son ombre, vous a rendu Mère de Dieu". Les textes de la Fête de la Présentation de la Vierge, le 21 novembre, utilisent aussi fréquemment l'image de Marie, sanctuaire divin: le Kontakion de la Messe[43] chante ainsi Marie: „Celle qui est le temple très pur de Sauveur, Celle qui est à la fois Vierge et chambre

---

[37] D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild,* thèse présentée à l'Université de Münich et dactylographiée par l' „Institüt für byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität", München, 1965, pp. 197—231.

[38] Voir notamment l'icône du Saint-Sépulcre, au Patriarcat de Jérusalem, et la mosaïque du cloître grec de Tatarna, dans *le Catalogue de la 9ème Exposition du Conseil de l'Europe,* Athènes, 1964, No et pl. 167 et No 475.

[39] Liturgie de saint Jean Chrysostome, Brightman, *op. cit.*, p. 377.

[40] Photographie inédite du service de la conservation des monuments de Skopje.

[41] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrade, 1934, pl. LX.

[42] Ex aposteilaria du jeudi (orthros); texte grec dans, B. Koutloumousianos, *Horologion,* Athènes, s. d., p. 78.

[43] Kontakion de la Présentation de la Vierge, 21 novembre: texte grec dans le livre des Ménées de novembre, éd. Athènes 1905, p. 147.

nuptiale de grand prix, le véritable trésor de la Gloire de Dieu, entre aujourd'hui dans la maison du Seigneur, apportant avec elle la grâce de l'Esprit divin. Les anges de Dieu lui chantent des hymnes. Elle est un céleste tabernacle". L'office de l'orthros[44] célèbre la Vierge de façon identique: „Aujourd'hui, celle qui est le Temple du Grand Roi fait son entrée dans le Temple, pour y être préparée comme divin tabernacle. Peuples, réjouissez-vous!".

C'est donc avec des nuances variées que s'enrichit le décor des absides au XIII^{ème} siècle; des scènes nouvelles y paraissent; mais la fidélité aux deux thèmes majeurs de ce lieu essentiel du culte chrétien demeure, thème de l'Eucharistie, thème de l'Incarnation ayant rendu possible l'Eucharistie.

II. ENRICHISSEMENT DU PROGRAMME PAR L'ADJONCTION DE CYCLES EVOQUANT CERTAINS MOMENTS DE L'ANNEE LITURGIQUE

A côté du cycle dit des Grandes Fêtes qui se fixent dès le XI—XII^{ème} siècle et qui, comme le prouve sa confrontation avec les miniatures du Rouleau Liturgique de Jérusalem, n'illustre pas un cycle liturgique annuel, mais évoque les principales étapes du Salut, revécues à chaque Messe, à côté de ce cycle qui se déploie dans les parties essentielles de l'église, et sur lequel je n'ai pas à revenir ici, se développent au XIII^{ème} siècle des cycles secondaires, spécifiques et périphériques: ces cycles additionnels ne transcrivent pas un grand mystère, comme les cycles de l'abside ou le cycle des Grandes Fêtes; ils évoquent la réalité des événements vécus, replacés dans leur contexe humain: un pittoresque plus accentué, une note plus sentimentale a pu faire croire qu'ils reflétaient la littérature apocryphe ou hagiographique qu'ils traduisent souvent en images; mais à côté de cette inspiration, dans leur choix comme dans leur répartition, ils illustrent eux aussi, à leur manière, la liturgie: les unités iconographiques et topographiques qu'ils constituent, correspondent exactement aux unités de certains cycles liturgiques annuels; non que les cycles iconographiques soient une illustration pure et simple d'une séries d'offices; mais ils évoquent, résument et transposent en images l'esprit et le sens d'une période liturgique donnée. Ils reflètent ainsi tantôt des Fêtes mobiles, qui se déplacent suivant la date de Pâques, tantôt des Fêtes à date fixe, des Fêtes du cycle des Ménées.

1. ENRICHISSEMENT DU DÉCOR PAR L'ADJONCTION DE CYCLES ISSUS DES FÊTES MOBILES

Trois cycles de cette catégorie font leur apparition au XIII^{ème} siècle.

A. Le cycle des Miracles et du Magistère du Christ est en fait celui de la vie publique du Christ. Son existence est attestée dès le XII^{ème} siècle, dans le bas-côté de l'église de Monreale[45], mais les exemples se multiplient au XIII^{ème} siècle, comme le prouvent: les bas-côtés

---

[44] A l'orthros de la Présentation de la Vierge, 21 novembre, texte grec dans Livre des Ménées, op. cit. p. 143.

[45] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pl. 276—281 et pl. 85 à 91.

Nord et Sud de la Métropole de Mistra[46], l'exonarthex de Sopoćani[47], les parties occidentales Nord et Sud de Saint-Clément d'Ohrid.

L'importance que prend ce cycle correspond à la place des scènes de la vie publique du Christ dans le déroulement de l'année liturgique: pendant la longue période qui va de la Pentecôte au Carême, les péricopes répartissent, dans la liturgie quotidienne, la suite des trois évangiles synoptiques (Matthieu, Marc, Luc) en se limitant au récit de la Vie Publique, du Baptême aux Rameaux: les leçons de l'Enseignement du Christ alternent avec les récits des miracles, selon les formules même du premier verset de l'évangile, lu le premier mardi après la Pentecôte, premier jour de cette longue période liturgique: „Jésus parcourait toute la Galilée *enseignant* dans leurs synagogues, prêchant l'évangile du Royaume de Dieu, et *guérissant* toute maladie et toute infirmité parmi le peuple" (Matt. IV, 23). Le choix des lectures liturgiques regroupe çà et là certains chapitres du texte évangélique, en rapprochant telle série de miracles ou telle série d'enseignements du Christ.

Telle est aussi la façon dont procèdent les décorateurs du XIII^{ème} siècle, quand ils mettent en valeur certains récits évangéliques: la Métropole de Mistra oppose ainsi le bas-côté Sud où se succèdent les Miracles de Galilée, par lesquels le Christ veut former le peuple tout entier, et le bas-côté Nord où se développent les Miracles de Judée, où le Christ, en butte à l'opposition croissante des Pharisiens, ne s'adresse plus qu'à ses disciples.[48] A Saint-Clément d'Ohrid d'autres groupes sont mis en valeur: le coin occidental de la nef latérale Sud est réservé à l'enseignement du Christ, tandis qu'à l'opposé, dans la nef Nord, se déploie une suite de miracles.

B. Le rapprochement de quelques scènes de Miracles et de l'apparition à Thomas après la Résurrection, tel qu'on le voyait sans doute dans le narthex de l'église de la Panaghia Pantanassa de Melnic[49], correspond aussi aux lectures liturgiques: pendant la période du Penticostarion, entre Pâques et la Pentecôte, la commémoration de quelques grands miracles s'intercale en effet entre la célébration des apparitions du Christ[50]: ce parallélisme du double témoignage rendu par les miracles et par les apparitions du Christ ressuscité apparaît ainsi dès le XIII^{ème} siècle sur les murs de cette ancienne petite église d'une ville actuellement située au Sud de la Bulgarie.

C. Le cycle de la Passion et de la Résurrection, s'il paraît çà et là au XII^{ème} siècle (narthex de Samari[51], bas-côtés de Monreale)[52] se développe largement au XIII^{ème} siècle, dans le narthex

---

[46] G. Millet, *Mistra, op. cit.* pl. 71 à 73, 75 à 78.

[47] V. Djurić, *op. cit.*, p. 138—139.

[48] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916, pp. 62—66.

[49] P. Perdrizet, *Melnic et Rossno,* in Bulletin de Correspondance hellénique, Paris, 1907, XXXI, pp. 31—35.

[50] G. Millet, *Evangile, op. cit.*, pp. 33—39.

[51] G. Millet, *Evangile, op. cit.*, p. 42, n. 1.

[52] O. Demus, *op. cit.*, pp. 283—290, pl. 68—74.

de Studenica[53] et Mileševa[54], dans la nef, au-dessous des Fêtes, aux Saints-Théodores de Mistra[55], à Saint-Nicolas de Prilep[56], à Saint-Clément d'Ohrid.[57] Ce cycle se réduit en fait à un cycle des épisodes „secondaires" puisque les deux scènes majeures du Crucifiement et des Limbes en sont comme détachées par leur glissement dans le cycle abrégé du Salut. L'importance de ce cycle subordonné reflète le rôle exceptionnel des détails de la Passion et de la Résurrection dans l'économie du Salut, comme dans la liturgie: si la liturgie quotidienne ne retient pas les détails du drame sacré, une place d'honneur leur est réservée dans la liturgie annuelle: la Grande Semaine est la semaine de la Passion. L'Office des Matines du Vendredi Saint où se lisent les douze évangiles est celui des „saintes et rédemptrices souffrances de Notre-Seigneur Jésus Christ"; toutes les étapes des heures douloureuses, transposées dans le cycle mural, depuis le Jugement du Christ jusqu'à sa mise au Tombeau, sont méditées et chantées tout au long de cet office et de cette journée tragique. Puis après Pâques et jusqu'à la Pentecôte, la Messe et les offices des heures célèbrent, sous des formes variées, les apparitions du Christ qu'évoque aussi le décor monumental.

D. Les cycles vétéro-testamentaires introduits au XIII^ème siècle dans les narthex correspondent aussi à l'esprit, comme à la lettre, de la liturgie: leur développement est un des traits les plus caractéristiques de l'enrichissement des programmes au XIII^ème siècle. Dans le narthex, zone d'introduction à l'église se déploient des cycles du temps qui a précédé l'Incarnation, période d'introduction à l'âge nouveau inauguré par le Christ. Les ancêtres du Christ y sont fêtés[57a], Joseph à Sopoćani[58], la généalogie de Jésus, issue de Jessé à Sopoćani[59] et à Arilje[60]: et ces fresques correspondent aux célébrations liturgiques des deux dimanches qui précèdent Noël, du dimanche des Ancêtres du Seigneur et du dimanche de la généalogie du Christ.

---

[53] R. Hamann-Mac-Lean et M. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, pl. 76.

[54] S. Radojčić, *Mileševa* (en serbo-croate), Belgrade, 1963, p. 82—83; pl. XXXVI; G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, I, pl. 67—69.

[55] G. Millet, Mistra, *op. cit.*, pl. 88, 2 et 90, 3.

[56] G. Millet et A. Frolow, *op. cit*, III, pl. 23, 2 et 3 à 25.

[57] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, III, pl. 5 à 10.

[57a] Grâce à l'amabilité et à la science de Monsieur le Professeur Svetozar Radojčić, je peux indiquer que les saints, peints au-dessous des sujets vétéro-testementaires du narthex de Sopoćani, tiennent des rouleaux où s'inscrivent des textes liturgiques. Les textes de deux de ces rouleaux, portés par les saints qui occupent le côté Sud de la paroi Ouest ont été identifiés par Monsieur Dimitrije Bogdanović, Conservateur à la Bibliothèque Nationale de Belgrade: un des textes est tiré de l'Hirmos du 4-e chant du Canon composé par Cosmas et Jean de Maïoum pour le 25 décembre: + жезль ѿ корене иесеѡва ... Sur l'autre rouleau est inscrite la partie consacrée à la Vierge dans ce même chant: + корене вьзрастивши иесеева ... Ces textes indiquent bien l'esprit liturgique dans lequel il faut situer les scènes vétéro-testamentaires du narthex de Sopoćani et les rattacher à coup sûr à Noël et à l'Incarnation.

[58] V. Djurić, *op. cit.*, Schéma du mur Ouest du narthex. p. 133.

[59] V. Djurić, *op. cit.*, Schéma du mur Sud du narthex, p. 132.

[60] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, II, pl. 91 à 93, 2 et 103, 3; N. Okunev, *op. cit.*, pp. 231 et 249, pl. XI, 3 et 4 et pl. XII, 2, schéma I, p. 244.

On peut rapprocher de ces thèmes de l'Ancien Testament les visions de Dieu aux prophètes, telles qu'elles se multiplient dans les narthex à partir du XIII^{ème} siècle: ainsi à Saint-Clément d'Ohrid[61], les prophètes Ezéchiel et Habacuc contemplent la vision du Christ-Ange du Grand Conseil dont le rouleau déployé éclaire le sens: „Aujourd'hui le salut du monde au visible et à l'invisible". Mademoiselle S. der Nersessian[62] a montré comment ces figures se rattachent à la seconde homélie pascale de saint Grégoire de Nazianze dont plusieurs citations se retrouvent sur les rouleaux déployés du Christ et des prophètes et sur la voûte elle-même. Cette homélie qui a d'ailleurs imprégné le canon pascal de saint Jean Damascène, chanté aux Matines du Samedi-Saint, témoigne du caractère liturgique des images de cette voûte. Autour de ce sujet central se répartissent, sur les lunettes des parois, des scènes typologiques se rapportant à la Vierge et à la Sagesse Divine: à travers la complexité théologique qu'à mise en valeur le Père J. Meyendorff[63], dans son étude de l'iconographie de la Sagesse Divine, cet ensemble de scènes rejoint le thème des préparations divines, annonces du Monde nouveau, annonces de l'Eucharistie, qui revivent dans la liturgie. Mais ces visions du Logos[64] évoquent moins l'histoire du salut que les réalités éternelles, le monde de l'intelligible, le huitième jour que fêtent à leur manière chaque dimanche et ce dimanche suprême qu'est le jour de Pâques où se lit l'Evangile du Logos, le Prologue de l'Evangile de saint Jean.

2. ENRICHISSEMENT DU DÉCOR PAR L'ADJONCTION DE CYCLES ISSUS DES MÉNÉES, C'EST-A-DIRE DES FÊTES A DATES FIXES DE L'ANNÉE LITURGIQUE

A. Le synaxaire peint dans le narthex de l'église des Quarante Martyrs de Tirnovo[65] est le premier exemple connu de cycles illustrant toute la série du propre des saints du calendrier, suivant les jours de leur fête, avec l'indication de la date de leur commémoration: dans de longues frises étroites, divisées par un quadrillage, se juxtaposaient les images de chaque saint, soit l'effigie en pied du saint, soit la représentation de sa mort, soit la translation de ses reliques. Il s'agit évidemment d'une transposition murale du synaxaire, de ce recueil de la vie des saints, disposé dans l'ordre de la célébration liturgique et de façon plus précise, comme Monsieur Grabar l'a naguère démontré, d'une transposition murale de peinture d'un manuscrit du XII^{ème} siècle.[66]

---

[61] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, III, pl. 15.

[62] S. Der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange,* in *Cahiers Archéologiques*, XIII (1962) pp. 209—216.

[63] J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine,* in Cahiers Archéologiques, X (1959), pp. 259—277.

[64] A. Grabar, *Les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles,* in Cahiers Archéologiques, XII (1962), pp. 351—380 (et spécialement le chapitre sur les images des visions théophaniques dans le narthex, pp. 372—280).

[65] A. Grabar, *Peinture en Bulgarie, op. cit.*, pp. 99—103 et pl. VI, b.

[66] Selon les indications fournies au cours de la discussion par Monsieur le Professeur I. Dujčev, il faudrait rapprocher la vogue des calendriers versifiés (attribués le plus souvent au poète Christophore de Mitylène, mais introduits plus tardivement — le premier exemplaire conservé est du XIIème siècle —) du dévelop-

B. Les Conciles.

La figuration des Sept Conciles oecuméniques juxtapose sur les murs des narthex (à la Métropole de Mistra[67], à Arilje[68], à Sopoćani[69]) des compositions bien connues et comme stéréotypées, où les Pères de chaque Concile, sous la présidence de l'Empereur, authentifient les certitudes de foi qu'ils ont définies. Cette iconographie a son parallèle dans la liturgie où quatre fêtes annuelles célèbrent les Pères des Conciles et non les doctrines par eux établies; les Pères du premier Concile de Nicée qui ont défini les termes de la profession de foi en la divinité du Christ sont vénérés le dimanche après l'Ascension où ils sont associés à la célébration de l'Ascension et de la Résurrection. Le premier dimanche de Carême, ou dimanche de l'Orthodoxie, joint à la célébration de la victoire des icones la célébration de tous les défenseurs de la foi, après avoir lancé l'anathème contre les hérésiarques. Les Ménées par ailleurs fixent au 13 juillet la fête des Pères des six premiers Conciles et au 11 octobre celle des Pères du 7ème et dernier Concile oecuménique. Le procédé des liturgistes et celui des décorateurs sont donc exactement les mêmes.

LE CYCLE DU CANON DES AGONISANTS

Je mentionnerai enfin un dernier enrichissement des programmes du XIIIème siècle, l'illustration du canon des agonisants, en me référant à l'étude de Monsieur Radojčić[70] suivie des précisions de Monsieur Djurić.[71] Ces deux études ont fait connaître le décor de la tour Saint-Georges au Chilandari et Monsieur Djurić, a proposé de dater ces fresques du XIIIème siècle, donc antérieurement aux fresques illustrant le même cycle dans la galerie supérieure de l'exonarthex de Sainte-Sophie d'Ohrid.[72] Ces fresques illustrent littéralement le canon des agonisants, attribué au prêtre André de Crête.[73] Il ne s'agit pas ici d'un office quotidien ou

---

pement du synaxaire dans la peinture murale: les légendes qui accompagnent les scènes de Tirnovo forment un véritable calendrier. Sur les calendriers versifiés et leur importance dans les manuscrits liturgiques médiévaux, voir J. Darrouzès, *Les calendriers byzantins en vers,* in Revue des études byzantines, XVI (1958), pp. 59—84; E. Follieri, *Il calendario giambico di Cristoforo di Mitilene secondo i mss. Palat. gr. 383 e Paris. gr. 3041,* in Anal. Bolland., LXXVII (1959) pp. 245—304; E. Follieri et I. Dujčev, *Il calendario in Sticheri di Cristoforo di Mitileno,* in Byzantinoslavica, XXV, I (1964), pp. I—36.

[67] G. Millet, *Mistra, op. cit.*, pl. 79—82.

[68] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, II, pl. 94; N. L. Okunev, pp. 230—231, schéma, I, p. 244 et schéma II, p. 251.

[69] V. Djurić, *op. cit.*, schéma du mur Est du narthex, p. 132.

[70] S. Radojčić, *Le canon des agonisants dans la peinture du XIVème siècle* (en serbo-croate, avec résumé en allemand), in Zbornik radova, VII (1961), pp. 39—52.

[71] V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandari,* in Actes du XIIe Congrès International d'études byzantines d'Ohrid (septembre 1961), Belgrade 1964, tome III, pp. 65—71, fig. 6—15.

[72] G. Millet et A. Frolow, *op. cit.*, I, pl. 13, 2.

[73] Ce canon, attribué à André de Crête, est inséré dans l'Euchologe: Goar, pp. 377—740; dans l'édition d'Athènes (1927) pp. 288—292.

annuel, mais d'une prière tirée du rituel, récitée à un moment précis de la vie du chrétien, l'heure de son agonie: la liturgie y reste souveraine!

Sans revenir sur l'ampleur numérique de ces créations de cycles monumentaux au XIII^{ème} siècle, parfois esquissés dès le XII^{ème} siècle et promis à un avenir certain aux siècles suivants, on peut en conclusion poser la question du pourquoi de cet enrichissement des programmes iconographiques au XIII^{ème} siècle et du parallélisme des cycles nouveaux et de la liturgie. Il a été noté ça et là que les nouveaux cycles s'inspirent le plus souvent de peintures de manuscrits des XI^{ème} et XII^{ème} siècles. Ce transfert de l'image, du livre au mur, correspond certainement à une nouvelle phase de la culture, à une transformation de la société du temps qui mériteraient des études approfondies encore insuffisamment entreprises.

TANIA VELMANS

LES VALEURS AFFECTIVES DANS LA PEINTURE MURALE BYZANTINE AU XIII^{e} SIECLE ET LA MANIERE DE LES REPRESENTER

La question que je voudrais poser ici est la suivante: existe-t-il un facteur-clef capable de nous expliquer — mieux que d'autres facteurs secondaires — les innovations stylistiques et iconographiques dont la peinture du XIII^{e} siècle abonde? Nous verrons par la même occasion quelles sont les influences réciproques entre les innovations dans ces deux domaines, autrement dit: comment l'iconographie agit sur le style et vice versa.

La réponse à ma question nous est donnée — en partie du moins — par les fresques de la petite église, si connue, de Nérézi. On y observe, en effet, en 1164, un phénomène nouveau dans la peinture murale byzantine: la subite apparition de valeurs affectives dans le domaine du sacré.

Nous ne pourrons pas nous interroger ici sur les raisons d'ordre philosophique, religieux, social ou politique se trouvant à la base de ce renouvellement de la sensibilité. De même, serons-nous obligés d'exclure du champ de nos investigations les échanges qui ont pu avoir lieu entre Byzance et le monde Oriental d'une part, et entre Byzance et le monde Occidental d'autre part.

Il s'agit donc, plutôt de constater un fait que l'on observe dans la seconde moitié du XII^{e} siècle — le brusque changement de certaines conceptions fondamentales à Byzance, menant au désir d'attribuer aux personnages sacrés toute la gamme des sentiments humains — et de mesurer les conséquences de ce phénomène.

Ce qui saute aux yeux, est, avant tout, la constitution de nouveaux thèmes iconographiques et l'évolution rapide de certains autres déjà existants. Nous nous limiterons à n'en examiner sommairement qu'un ou deux, en commençant par le *Thrène,* tel qu'on le voit à Nérézi[1] avec les personnages sacrés marqués par la douleur, et Marie enlaçant tendrement le corps du Christ. Quels sont les antécédents de cette image dans la peinture murale? Rarissimes, ils permettent

[1] A. Grabar, *La peinture byzantine,* Genève, 1953, p. 143; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie,* Paris, 1954, vol. I, pl. 19, 3.

de mesurer le pas décisif qui a été franchi à Nérézi.Au X^e siècle, à Toqale Kilisse, en Cappadoce (fig. 1), on ne peut pas encore parler de *Thrène* proprement dit, mais bien plutôt de l'*Ensevelissement du Christ,* tel qu'on le voit dans de nombreux manuscrits. Au XII^e siècle, dans la crypte de Hosios Lucas (fig. 2), c'est un stade intermédiaire entre *l'Enterrement* et le *Thrène* qui est représenté. Le corps du Christ y est encore enveloppé de bandelettes comme à Toqale; l'emplacement et les attitudes des personnages sont tels, qu'à chaque moment ils pourraient soulever le crops. Dans le même cadre — *les Saintes Femmes au tombeau,* comme à Toqale. Le *Thrène,* en tant que composition indépendante avec son contenu propre, n'est donc pas constitué. D'autre part, on ne saurait trouver ni à Toqale, ni à Hosios Lucas, des traces de douleur chez les personnages.

En examinant, au contraire, les peintures murales postérieures à Nérézi, on constate une évolution rapide du thème, et cela à mesure que sa charge émotive s'accroît. A Saint-Néophite de Paphos (à Chypre) (fig. 3), c'est encore le schéma de Nérézi mais avec, en plus, le groupe des Saintes Femmes. Un peu plus tard, vers 1200, ce groupe réapparaît dans la crypte d'Aquilée[2], mais au lieu d'une présence muette (Paphos), on observe ici un groupe tragique aux gestes expressifs. A peu près à la même époque, à l'extrême fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e, le *Thrène* des Saints-Anargires à Kastoria (fig. 4) ignore les Saintes Femmes; le dynamisme et l'expression dramatique de la scène se sont pourtant intensifiés à cause de l'attitude de la Vierge, qui semble marcher et entraîner le corps de Jésus. Dans cette image les formes sont déjà singulièrement lourdes et pleines, comme on le verra plus tard à Mileševa ou à Sopoćani. Au risque d'anticiper un peu, je voudrais rappeler ce que sera devenue cette scène à la fin du XIII^e siècle à la Péribleptos d'Ohrid (fig. 5). Les valeurs dramatiques se sont nettement accentuées. Toute la composition est soumise à des courbes dont la prolongation toucherait le sol. Collines et figures s'inscrivent à l'intérieur de ces dominantes qui produisent un effet de chute, de faiblesse — d'où ces figures titubantes, qui laissent au spectateur une singulière impression de détresse. A cela s'ajoutent les gestes et naturellement l'expression des visages.

Devant ces images renouvelant à fond la peinture murale byzantine, on s'interroge obligatoirement sur les représentations analogues qui existent dans les manuscrits enluminés d'époques antérieures. Il est certain, que l'on pourrait reconstituer l'évolution iconographique du thème et établir une progression des valeurs affectives dans les miniatures allant du X^e au XII^e siècle. Ainsi, au XI^e siècle, le Psautier de Londres[3] montre l'Ensevelissement comme à Toqale, seulement les Saintes Femmes, à l'écart, pleurent.[4] Dans le Tétraévangile de la Laurentienne[5], on voit déjà la Vierge assise à côté du Christ, comme à Hosios Lucas, mais elle est

[2] Rose Valland, *Aquilée et les Origines byzantines de la Renaissance,* Paris, 1963, pl. 10.

[3] Fol. 116 r. (ps. 87, v. 7) photo Collection Ecole des Hautes Etudes, Paris.

[4] C'est le geste des mains cachant à moitié le visage qui sert ici à exprimer la douleur.

[5] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIV^e, XV^e et XVI siècles,* Paris, 1916, fig. 528. Le Christ est couché par terre et Marie semble soutenir sa tête dans une attente impasssible. Dans le même manuscrit une autre image du *Thrène* illustre encore l'ancienne version avec Marie et Joseph soulevant la momie, Ibid. fig. 527.

immobile. Enfin, dans le Tétraévangile de Parme[6], le bas de la composition ressemble d'assez près à celle de Nérézi, et même à celle d'Aquilée; tandis que le Vat. gr. 1156 (XI^e—XII^e s.)[7] reproduit avec moins de force et de dynamisme le mouvement bizarre de la Vierge de Kastoria. Mais nos comparaisons s'arrêtent là, et nous n'avons pas d'exemple dans ces groupes d'enluminures qu'on pourrait rapprocher du Thèrne d'Ohrid. Il faut revenir bien plus en arrière pour retrouver non pas cette scène — d'une réelle originalité — mais certains éléments qui la constituent. C'est, en effet, au VI^e siècle que l'on observe dans la Genèse de Vienne, les gestes et les expressions dramatiques d'Ohrid, et aussi les canevas des trois principales versions du Thrène. Dans la scène de la *Sépulture et de la lamentation de Jacob* (fig. 6), on aperçoit à gauche l'Ensevelissement de Jacob qui ressemble beaucoup à celui du Christ — tel qu'on vient de le voir dans le Psautier de Londres, par exemple — tandis qu'à droite, c'est déjà le geste tendre enlaçant le mort et la multitude qui pleure. Dans une autre image de la Genèse de Vienne — *la mort d'Isaac*[8], on retrouve les personnages pleurant et le geste désespéré de la femme qui s'arrache les cheveux.

Avant de tirer une conclusion quelconque, observons rapidement une évolution analogue à celle du *Thrène* dans une autre image enrichissant soudain le cycle de la Passion: la *Descente de Croix.* C'est encore à Toqale que le sujet est figuré pour la première fois dans la peinture murale (fig. 1). Marie y tient les bras du Christ mort et les approche de sa joue. Son attitude est pleine de réserve et son visage impassible. Il en est de même dans la crypte de Hosios Lucas (fig. 7), où apparaît déjà l'échelle. Ici le corps du Christ est assez penché, mais la Vierge ne se tient pas moins à une certaine distance de lui. A Nérézi (fig. 8), où les courbes dominent de nouveau la composition, le corps du Christ est tordu d'une façon que l'on pourrait appeler „douloureuse" et même „disharmonieuse", particularité qui confère à l'image une charge émotive considérable. En approchant Marie de ce corps torturé (qu'elle reçoit pratiquement dans ses bras), ou suggère simultanément la tendresse infinie de la mère pleurant son enfant. A Aquilée[9], on n'est pas allé beaucoup plus loin, malgré les visages tourmentés de la Vierge et des Saintes Femmes.

Quant aux nombreux manuscrits grecs qui illustrent cette scène entre le IX^e et le XII^e siècle, tels que le Paris. gr. 510, le Tétraévangile de la Laurentienne ou le Tétraévangile de Parme[10], ils représentent le corps du Christ mort tout à fait droit et comme cloué sur la Croix, bien qu'une partie des clous soit enlevée. Marie se tient droite et impassible à côté de lui, ou alors elle approche la main du Christ de sa joue. Toutefois, quelques exceptions abandonnant ce schéma apparaissent déjà au XI^e siècle. Le Paris. gr. 74[11] nous montre le corps du Crucifié

[6] Fol. 90 v.; Ibid. fig. 531.

[7] Ibid., fig. 533; de même dans le Harley 1810 et le Psautier de Mélisende, Ibid. 532, 534.

[8] Hartel et Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, pl. 26.

[9] Rose Valland, *op. cit.* pl. 9, 10.

[10] H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e—XI^e s.*, Paris, 1902, pl. XXI; G. Millet, *Evangile* . . . fig. 494; Rose Valland, *op. cit*, pl. 19.

[11] G. Millet, *Evangile* . . . pl. 181.

fléchi à droite et les Saintes Femmes en larmes. Plus tard le Copte 13[12] offre encore un schéma foncièrement différent, puisque Marie n'est pas représentée près de la Croix. Les valeurs affectives se sont déployées au maximum et l'on assiste à une sorte de désespoir naïf, qui se manifeste sans la moindre retenue.

Ce genre d'observations pourrait être appliqué à presque toutes les scènes de la Passion. On n'aurait pas besoin de se limiter aux sujets particulièrement dramatiques, tel que le *Crucifiement*, par exemple. Même des images comme le *Chemin de Croix*[13] ou *Géthsémani*[14], sont désormais imprégnées des tendances mentionnées plus haut. Le Christ y est transformé de roi de gloire triomphant sur la mort, en un être souffrant, qui franchit péniblement les diverses étapes vers le supplice final. En réalité, le sens du drame et le désir d'éveiller la sensibilité du spectateur se manifestent dans presque toutes les scènes illustrant la vie du Christ et de la Vierge. Quoi de plus touchant, en effet, que le cycle de l'*Enfance de Marie* ou la *Dormition*[15]? Quoi de plus saisissant que certaines *Résurrection de Lazare*[16] ou autres miracles du Christ?[17]

Dans ce bref aperçu nous avons pu voir comment l'intrusion des valeurs affectives dans la peinture murale favorise l'apparition de thèmes iconographiques inhabituels, et les fait évoluer dans un sens précis. Il a été également possible de constater que les artistes se tournent de préférence vers les enluminures de la Renaissance Macédonienne et de ses prolongements, où la représentation de sentiments humains et de certaines tendances réalistes apparaît plus tôt que dans la peinture murale; de leur côté, les enluminures de conception antique, telle que la *Genèse* de Vienne, ont certainement joué un rôle considérable dans l'élaboration des sujets nouveaux.

Il serait peut-être utile de se demander à présent, comment toutes ces innovations agissent sur le style?

A la fin du XII^e^ siècle, le grand style monumental de Byzance avait porté tous ses fruits et, après une phase de classicisme, les tendances à l'idéalisation des siècles passés aboutissaient à un graphisme très poussé et à un maniérisme doublé de surcharge (comme à Kurbinovo

---

[12] Photographies Collection Ecole des Hautes Etudes.

[13] *Chemin de croix;* Le Tétraévangile n° 93 d'Athènes, le Petropole 105, le Suppl. gr. 914, montrent déjà cette version; G. Millet, *Evangile . . .* fig. 382—385, que l'on retrouve dans la peinture monumentale, comme à la Péribleptos d'Ohrid, par exemple, G. Millet — A. Frolow, *op. cit.* I, pl. 2, 8, 4.

[14] *Gethsémani:* cf. G. Millet, *Evangile . . .*, p. 654.

[15] On sait combien ces cycles se sont développés à partir du XIII^e^ siècle. Pour ne citer que quelques exemples illustrant le pathos et quelquefois la tendresse qui animent ces images, on pourrait penser à la *Présentation de la Vierge au temple* et à la *Dormition* de Ste-Sophie à Ohrid; G. Millet — A. Frolow, *op. cit.* I, pl. 4, 1, 2; 5, 1,2. A propos de la date de ces peintures, voir: Ibid. p. VIII et X, de même: *sainte Anne et la Vierge enfant* dans la prothésis de Sopoćani (probablement de l'extrême fin du XIII^e^ siècle), Ibid. II, pl. 7,1; enfin les *Dormitions* de Sopoćani et de Mileševa, Ibid. I, pl. 72, 73, II, pl. 19—22; et V. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1961, pl. XXVII—XLI; S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pl. XVI—XIX.

[16] Déjà à Djurdjevi Stupovi; G. Millet — A. Frolow, *op. cit.* I, pl. 29, 1; 31,1.

[17] Ainsi, cette saisissante *Guérison de la fille de la Cananéenne* (Matth. 15, 22) de Ste-Sophie de Trebizonde, datant probablement de 1260 environ. D. T. Rice, *Art of the Byzantine Era*, pl. 203 et p. 223.

ou à Kastoria)[18] qui permettent de qualifier ce mouvement de „baroque byzantin“. Mais simultanément, on observe déjà la naissance d'un style nouveau qui sera celui du XIII^e^ siècle — dans certaines scènes de la cathédrale de Vladimir[19], à Bačkovo[20] (scène du *Jugement Dernier*) et ailleurs.[21]

A la suite de l'apparition des valeurs affectives, deux facteurs très essentiels se trouvent changés dans la peinture murale du XIII^e^ siècle. Celui de l'espace et celui du temps dans lesquels se situent les scènes.

Nous connaissons tous, les „constantes“ de la peinture byzantine traditionnelle. On pourrait les formuler brièvement par: impassibilité des personnages sacrés, stylisation de la forme, dématérialisation du corps humain, espace à deux dimensions conditionnant les figures. Si l'on essayait d'ordonner ces caractéristiques selon une certaine logique, il apparaîtrait que la figure impassible est nécessairement immobile, et que ces deux qualités la rendent particulièrement apte à être projetée dans un Univers à deux dimensions, d'où également la suprématie de la ligne sur la tache colorée. Cet Univers à deux dimensions ne favorise guère la représentation d'architectures ou d'éléments de la nature, et suscite en partie le fond uni. Les personnages sacrés échappent ainsi au temps par leur impassibilité et surtout par leur immobilité, et à un espace structuré par les fonds d'or ou de cobalt. Ils se trouvent donc plongés à la fois dans l'Eternité et dans l'Infini. Cette double relation, soulignée dans chaque image, correspond parfaitement à l'ensemble des idées dont s'était nourri le moyen âge byzantin.

Que se passa-t-il lorsqu'on voulut animer ces personnages de sentiments violents et bien déterminés? L'expression de ces sentiments ne pouvait se localiser sur les visages seuls et suscitait le mouvement des figures. Or, il est assez malaisé d'articuler à fond une figure très plate, à moins d'adopter l'esthétique du tapis, si fréquente en Orient. Mais les byzantins étaient trop nourris de traditions gréco-romaines pour avoir recours à cette esthétique. Pendant un certain temps, ils s'en tirèrent avec une grande maîtrise à l'aide de la ligne rythmique et de tout un système graphique, puis ce procédé se révéla insuffisant.

Pour créer de nouveaux moyens d'expression, il fallait des modèles nouveaux, car les innovations dans l'art partent presque toujours de formes déjà constituées, capables de servir les recherches des créateurs! Dans leur ensemble, les modèles hellénistiques correspondaient aux aspirations des artistes. Les oeuvres antiques provoquaient d'ailleurs un intérêt passionné à l'époque, tant dans le domaine de la pensée, que dans le domaine de l'art.

Afin de mieux se mouvoir, les personnages sacrés acquièrent donc du volume à Byzance, et le contour cède devant un traitement pictural des formes. Munie d'épaisseur et mise en mou-

---

[18] G. Millet — A. Frolow, *op. cit.* I, pl. 84, 85; A. Nikolovski, *Freske u Kubrinovu* Belgrade, 1961; A. Procopiou, *The Macedonian Question in Byzantine Painting*, Athènes, 1962, pl. 48, a, 6. S. Pelekanidis, *Kastoria*, pl. 1—42.

[19] V. N. Lazarev, *Istorija vizantiiskoi živopisi* Moscou, 1947, pl. 192.

[20] A. Kostova — K. Kostov, *Bačkovski manastir*, Sofia, 1963, pl. 28.

[21] A Nérézi ou à Staraja Ladoga, par exemple; V. N. Lazarev, *Freski Staroi Ladogui*, Moscou, 1960, pl. 96, 97, et 57 (ce dernier détail ne provient pas du Jugement Dernier, mais représente la tête du prophète Daniel à l'église St-Georges de Staraja Ladoga).

vement, la figure ne convenait plus aux fonds unis, qui l'auraient, pour ainsi dire, projetée hors des murs. D'autre part, libérés de l'obligation de ne représenter que les valeurs de l'absolu, les artistes devenaient bavards. Ils éprouvèrent le besoin de multiplier les personnages et de les placer, sinon dans un décor réaliste, du moins dans un décor concret. On emprunta une fois de plus à l'Antiquité les formes de ce décor — surtout architectural — en les reconstruisant selon certains principes fondamentaux de l'esthétique byzantine.[22]

Résumons: le droit à la tendresse et à la douleur accordé aux personnages sacrés à la fin du XII^e^ siècle entraîne fatalement ceux-ci dans le mouvement; le mouvement les arrache à l'Eternité, en les situant dans l'instant présent, autrement dit, dans le temps. La mystique devient ainsi de l'histoire, l'Eternité se change en devenir et tous deux — histoire et devenir— postulent un espace à trois dimensions. Celui-ci est réalisé à l'aide d'une perspective très particulière, qui permet d'éviter une optique illusioniste. Cette dernière étape ne sera franchie que par la peinture italienne, à la fin de ce même XIII^e^ siècle qui nous intéresse.

A Mileševa, et à Sopoćani, le fond uni est encore assez fréquent, mais on y observe les autres innovations stylistiques, dont il a été question.

Le groupe de la Vierge et de saint Jean du Crucifiement de Sopoćani (fig. 9) pourrait nous servir d'exemple pour étudier de plus près certaines de ces innovations. Il est à peine nécessaire d'insister sur la monumentalité de ces figures, sur leur poids et leur volume, leur extraordinaire stabilité, leurs pieds posés à plat sur le sol et représentés en raccourci, sur l'ampleur que prend le maphorion de Marie et la manche de saint Jean — autant de traits s'opposant à l'esthétique traditionnelle. L'influence des modèles antiques est très nette, non seulement à cause des caractéristiques énumérées, mais aussi à cause de la façon dont est exprimée la réaction de Marie. Une douleur poignante le plie en deux, mais elle n'en garde pas moins une attitude pleine de dignité.

Ce groupe permet, entre autre, de saisir les liens étroits qui existent entre l'iconographie et le style. C'est au XIII^e^ siècle que l'on représente pour la première fois ces deux personnages ensemble, du même côté de la croix, et le hasard n'y est pour rien, puisqu'on a cherché à unir plus intimement dans leur douleur commune Jean et Marie. Sur notre image leurs deux mouvements sont parfaitement complémentaires. Par la courbe que décrit le corps de saint Jean (de la tête à l'extrémité des mains) on le voit s'ouvrir à la douleur, comme pour la recevoir, donc pour la partager avec l'autre, qui est Marie. Celle-ci, par contre, est tout abandon et pesanteur, comme attirée par la terre. Les deux figures sont impensables l'une sans l'autre, puisque leur équilibre repose sur une verticale allant des mains enlacées jusqu'au pied droit de saint Jean. Elles s'inscrivent par ailleurs, dans une courbe se refermant sur elle-même, et isolant ainsi les deux personnages en les faisant exister comme un tout, comme une unité en soi; c'est en partie grâce à de telles particularités que se trouve exprimé le lien le plus étroit et le plus intériorisé qui puisse s'établir entre deux êtres dont les états d'âme se répondent. Les mains enlacées répètent comme une allitération dans le langage ce qui est déjà suggéré par les corps.

[22] T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues* in Cahiers Archéologiques, n° XIV, p. 187, 194, 199, 200, 203.

La main de Jean se tend et se creuse pour recevoir; celle de Marie s'y laisse choir, l'autre retenant le manteau. On est tenté de se souvenir ici d'un détail de la *Descente de Croix* de Mileševa (fig. 10) parce qu'il s'agit, dans les deux cas, à la fois d'un système d'expression et d'un très grand art. Ici aussi, on distingue deux courbes complémentaires, celle de la main qui reçoit, et celle de la main qui est reçue; ensuite, ce geste est encadré et isolé par la figure de la Sainte Femme, dont le mouvement des bras et l'inclinaison de la tête répètent exactement le tracé incurvé des mains.

Nous avions constaté plus haut, que la volonté d'exprimer des états d'âme précis avait été l'une des principales raisons qui éveilla l'intérêt des artistes pour les modèles antiques. Mais en étudiant la peinture byzantine du XIII^e siècle, on pourrait se demander si l'influence de ces modèles s'était manifestée directement ou à l'aide de quelque intermédiaire?

Dans une tête d'ange d'aspect antiquisant provenant de la Dormition[23] de Sopoćani, on voit bien la nouvelle manière de traiter le visage, avec le regard noyé dans l'ombre des orbites, les yeux indiqués sans le moindre contour, le nez élargi, les lèvres molles et une certaine douceur — toute nouvelle celle aussi — dans l'ovale arrondi et l'expression de la physionomie. Notons cependant que, loin d'être particularisé, ce visage correspond à un type bien établi au XIII^e siècle. Aussi, quelque soit le dergé de parenté qu'il accuse avec certaines têtes antiques, on ne saurait le leur comparer directement. Un portrait d'Herculanum[24], pourtant choisi à cause de sa ressemblance avec notre ange confirme cette opinion. Au contraire, certaines têtes de Sainte-Marie-Antique[25] sont beaucoup plus apparentées, non seulement à celle de l'ange de Sopoćani, mais aussi, d'une façon plus générale, aux têtes féminines antiquisantes du XIII^e siècle (il suffit de remarquer ici et là la façon de traiter le nez en deux surfaces juxtaposées, les yeux avec le prolongement de la paupière supérieure, les joues modelées par des touches verticales). Enfin, la personnification de la Prophétie dans le Psautier gr. 139[26] se rapproche encore davantage du visage qui nous intéresse.

La différence essentielle entre les têtes antiques et celles reproduisant les modèles antiques à Byzance est, en premier lieu, celle-ci: les visages de la peinture hellénistique et romaine sont absolument inconditionnés par un type déterminé[27]. Au contraire, presque toutes les têtes exécutées par des artistes byzantins selon des modèles antiques, sont, quelque soit l'époque, la réplique plus ou moins fidèle, de types précis.

Un apôtre attristé de la Dormition à Sopoćani (fig. 11), exécuté avec une sûreté et une liberté peu commune (malgré le traitement graphique de la joue droite), nous fait également penser à un personnage du Psautier gr. 139 (fig. 12) représentant à peu près le même type de

---

[23] V. Djurić, *Sopoćani* . . . pl. XXXIII.

[24] A. Maiuri, *La peinture romaine*, Genève, 1953, Pompéi, villa des Mystères, pl. 54.

[25] W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, pl. LIV, IC. XLVIII, IC. XLIX; N. V. Lazarev, *Istorija* . . . pl. 10, 13.

[26] H. Omont, *op. cit.* pl. VII; photographie de détail (le visage seul) Collection Ecole des Hautes Etudes.

[27] Voir encore, par exemple, dans A. Maiuri, *op. cit.* pl. 55, 56, 61 (à la Villa des mystères) et pl. 98, 100—104 (au Musée National de Naples).

vieillard, avec un traitement de la joue gauche identique, le cou très large, et cette manière hâtive de brosser la barbe et les cheveux, que nous venons d'observer. Seul le nez est plus régulier dans la miniature.

Ce qui frappe particulièrement dans le visage de saint Jean à Sopoćani (fig. 13), en dehors des innovations courantes, déjà relevées, est la polychromie de cette tête, où l'ombre est de plusieurs tonalités différentes, passant d'un gris vert un peu froid à un brun rosé merveilleusement nuancé.

Chez le prophète Nathan du Psautier gr., 139 (scène du repentir de David)[28] on voit une juxtaposition de tons semblables, bien que la palette du miniaturiste soit évidemment beaucoup moins riche que celle du fresquiste. On pourrait remarquer également le nez large à la base et au bout, commençant par un trait horizontal bien marqué et traité en deux surfaces distinctes comme c'est fréquemment le cas à Sopoćani. Les yeux pensifs sont également cernés d'ombre et à peine contournés du côté de la paupière inférieure. L'ange de l'*Annonciation* de Sainte-Marie-Antique (fig. 14) est encore plus apparenté à notre saint Jean. On y reconnaît en effet, les formes plantureuses de Sopoćani, un coloris analogue, l'ombre évitant tout contour entre le visage et le cou, enfin le même fondu dans le modelé et la même accentuation du menton et des commissures des lèvres.

Ces exemples et beaucoup d'autres qu'il n'a pas été possible d'examiner ici, permettent de formuler une conclusion provisoire: c'est principalement par les versions byzantines qu'avaient reçues les modèles hellénistiques au cours de mouvements de renaissance, antérieurs à l'époque qui nous occupe, que l'influence antique atteint la peinture murale du XIII[e] siècle à Byzance. L'intermédiaire le plus efficace entre l'Antiquité et la peinture des Paléologues fut la miniature, mais certaines décorations murales du VII—VIII[e] et XI[e] siècle accusent également des ressemblances frappantes avec le style nouveau.

La façon dont les leçons de l'Antiquité furent assimilées, montre de son côté que, parallèlement à leur désir de s'opposer au style hiératique des siècles passés, les dons d'observation des artistes s'étaient beaucoup développés. Mais cet état de choses est loin de se manifester seulement par des tendances antiquisantes, aussi originales soient-elles. L'un des traits qui s'impose à l'attention dans la peinture de cette époque est — à côté des caractéristiques générales — la diversité des inspirations que l'on constate. Ce sont des essais tentés en diverses directions, des élans qui semblent souvent d'une magnifique vitalité, mais qui n'aboutissent pas toujours entièrement, et tournent court, avant d'avoir atteint le sommet de la courbe vers laquelle ils s'étaient dirigés.

Bien qu'on ne puisse parler de „réalisme" à propos de l'art byzantin, sans donner à ce terme un sens particulier et relatif, il est indéniable qu'à partir du moment où les personnages sacrés s'humanisent, (et parce qu'ils s'humanisent) les artistes prêtent une certaine attention au réel. Mais comment se traduit cette attention et quelles sont ses limites en ce qui concerne, par exemple, le visage humain? Dans un groupe d'oeuvres, dont l'église de Boïana (en Bulgarie)

[28] A. Grabar, *Byzanz*, Baden-Baden, 1964, pl. 153.

de 1259, on constate une tendance très nette à une certaine individualisation des têtes, sans que l'on s'opposa pour autant aux tendances idéalistes des siècles passés. Toutes les têtes du Christ qui s'y trouvent représentées sont très différentes l'une de l'autre, mais aucune n'est vraiment réaliste. On pourrait comparer plusieurs de ces têtes: celles du Christ Evergète[29] du *Pantocrator*, et du Christ dans l'*Anastasis* (fig. 15) suffiront pour illustrer notre pensée. Au lieu de nier les anciennes formes tendant à l'idéalisation et à l'abstraction, on cherche à diversifier ces formes autant que possible. Autrement dit, on maintient les types traditionnels, mais on les individualise en leur donnant des expressions variées capables de traduire des états d'âme déterminés.

Une réaction beaucoup plus énergique contre les types idéalisés de la peinture byzantine traditionnelle se manifeste dans d'autres peintures, comme celles du petit groupe d'églises que nous verrons tout à l'heure et dont j'emprunte les photographies à un article de M. Djurić.[30] Sans être particulièrement antiquisant, ce visage de Jésus (pag. 16) à l'église de la Vierge Ljeviška de Prizren (à gauche), s'écarte résolument de la tête traditionnelle du Christ, grâce à sa largeur excessive, son nez volontairement irrégulier et court, son menton important et sa barbe d'une forme particulière. On pourrait croire qu'il s'agit ici d'une physionomie dont les traits sont empruntés au réel. Mais voici que dans d'autres scènes de la même église, cette tête est répétée presque trait pour trait, la barbe exceptée, comme on l'observe chez saint Jean dans la *Guérison de l'aveugle*.[31]

Une recherche analogue mais moins audacieuse de figurer des nez légèrement bosselés se laisse observer à Morača[32] et à la chapelle Saint-Nicolas de Studenica. Cette tendance existait d'ailleurs déjà à un degré moins poussé dans certaines têtes de Mileševa, comme le montre par exemple un ange du *Jugement Dernier*.[33] A Arilje, dans l'*Entrée à Jérusalem*[34] le nez irrégulier est très accentué, mais on l'applique schématiquement à trois têtes, dont les yeux et les bouches sont également identiques; seul l'angle sous lequel est perçu chacun des personnages varie. Ces types nouveaux ne se répètent pas seulement dans la même image ou dans la même église, mais aussi d'une église à l'autre, comme nous venons de le voir. Un détail de la *Nativité* d'Arilje (fig. 17) et un autre détail de la *Dormition* de la Péribleptos d'Ohrid (fig. 18) ne font que confirmer ce fait. A Peć (fig. 19), dans la *Résurrection de Lazare*, on a figuré les Saintes Femmes sous des traits qui semblent totalement dégagés de la tradition byzantine séculaire. Elles se distinguent même par un type que l'on pourrait appeler „populaire". Mais avec cela, elles se ressemblent comme deux gouttes d'eau, et rappellent les carnets d'esquisses des peintres de la renaissance italienne, où une tête était souvent reproduite plusieurs fois sur la même page, vue de tous les côtés et à divers niveaux de hauteur.

---

[29] A. Grabar, *La Peinture Religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. IX.
[30] *Un atelier de peinture dans la Serbie du XIII*[e] *siècle*, in Starinar, nº XI, 1960.
[31] Ibid., pl. 1.
[32] Ibid., pl. 6, 5, 9.
[33] S. Radojčić, *Mileševa . . .*, pl. XLV.
[34] Photographies Collection Ecole des Hautes Etudes.

Dans le second groupe d'images que nous venons d'examiner, la réaction contre les anciens types est très nette. Seulement, cet effort réalisé, on n'éprouvait plus le besoin de chercher une expression individuelle pour chaque visage. Les traits que l'on venait d'inventer, d'emprunter ailleurs, ou d'observer éventuellement sur un modèle vivant, étaient répétés sur un très grand nombre de têtes et tournaient ainsi au cliché. Au lieu de créer des têtes réalistes, on constitue donc de nouveaux types qui seront d'ailleurs repris par la peinture du XIV^e^ siècle.

Enfin, comme on le voyait déjà à Peć, une autre tendance qui pourrait être qualifiée comme un effort inconscient vers une interprétation „populaire" de la physionomie s'ajoute quelquefois à celles étudiées plus haut.[35]

Jusqu'au XIII^e^ siècle, des personnages sacrés avec des traits d'hommes et de femmes du peuple ne sont représentés, que dans des ensembles de peintures murales de style provincial. Au XIII^e^ siècle, on rencontre dans des églises décorées par des artistes de tout premier ordre des personnages sacrés portant ces traits, comme on peut le voir dans la composition représentant sainte Anne et la Vierge enfant dans la *prothésis* de l'église de Sopoćani.[36] A la Péribleptos d'Ohrid, le panneau représentant la *Vierge caressée par ses parents* (fig. 20) permet d'observer combien les tendances „populaires", qui se reflètent dans la constitution de certains types de physionomies, se sont accusées. Ne dirait-on pas ici une famille de paysans avec leur enfant? Et combien davantage lorsque nous songeons d'où on était parti au XI^e^ et XII^e^ siècle! Le Christ lui-même n'échappe pas tout à fait à la vulgarisation des types que nous venons de constater.[37]

Rien n'est moins étonnant que la vogue que connurent, au XIII^e^ siècle, ces types populaires et un peu rudes. Car tout le côté sentimental caractérisant la peinture nouvelle, est en partie un trait naïf et populaire. Il est évident, que les idées des théologiens de génie qui avaient mené, aux siècles passés, à la représentation des grands symboles du dogme et de la foi, cèdent à présent devant un esprit et une mentalité qui étaient ceux des conteurs des Apocryphes.

Nous avons pu voir dans cet exposé forcément fragmentaire, que l'apparition de valeurs affectives dans l'Univers impassible de la peinture murale byzantine est à la base des changements essentiels survenus dans l'iconographie et dans le style à la fin du XII^e^ et au cours du XIII^e^ siècle. Lorsqu'il s'agit de thèmes nouvellement adoptés à cette époque, on a coutume de citer les Apocryphes, et lorsqu'il est question des changements stylistiques — les modèles antiques. Or, les Apocryphes existaient, comme on sait, bien avant le XII^e^ siècle, et les modèles antiques également. Des arguments d'ordre historique ou liturgique tel que le développement du culte Marial, par exemple, que l'on pourrait évidemment invoquer pour expliquer les attitudes tour à tour attendries ou douloureuses de la Vierge, ne se laissent pas expliquer eux-mêmes sans ce changement profond dans la sensibilité dont il a été question; ce que l'on pourrait prendre

[35] Ici encore, il s'agit de types ne correspondant pas au *Canon* et accusant non seulement des traits réalistes, mais précisément des traits réalistes très éloignés du type „noble" de la physionomie, tel que l'avait élaboré d'abord l'art antique, puis Byzance,.

[36] G. Millet — A. Frolow, *op. cit.* II, pl. 7, 1.

[37] Par exemple, dans la Dormition de la Péribleptos d'Ohrid, Ibid. III, pl. 12, 3.

pour une cause devient ainsi un effet. De son côté, le néo-humanisme du XIII^e siècle et l'intérêt pour les lettres, la philosophie et les arts de l'antiquité ne pouvaient suffire pour provoquer des changements aussi considérables dans la peinture religieuse monumentale, dont les types étaient sanctifiés par la tradition et les formes garanties dans leur immuabilité par le canon. Enfin, quelque soit l'influence directe ou indirecte de l'Antiquité sur la peinture murale du XIII^e siècle, elle est loin d'en constituer la seule source de renouvellement. Une transformation des anciens types, pour ainsi dire, de l'intérieur, par l'expression conférée à la physionomie (comme à Boïana), des observations exactes, mais partielles de la nature (comme dans le groupe de la Vierge Ljeviška), de même qu'une influence venant de peinture d'inspirations folkloriques et populaires, se laissent également observer.

L'analyse de certaines compositions tel que le *Thrène* de la Péribleptos d'Ohrid, ou de certains détails, tel que le groupe de Jean et de Marie dans le *Crucifiement* de Sopoćani, nous a suggéré, que l'iconographie et le style se trouvent dans une relation de dépendance réciproque et ne doivent pas être séparés de façon trop rigoureuse lorsqu'on étudie l'art d'une époque ou d'une oeuvre donnée.

Il nous est donc apparu en définitive, que le style nouveau de l'époque des Paléologues plonge ses racines dans le renouvellement de la sensibilité ayant eu lieu dans la seconde moitié du XII^e siècle, qu'il se réalise dans une multitude d'expériences fiévreuses au XIII^e et que celles-ci représentent une synthèse entre la tradition des siècles passés, les modèles hellénistiques transmis aussi bien par la peinture murale que par la miniature, et la sève créatrice authentique des artistes de l'époque cherchant à exprimer l'esprit des „temps nouveaux".



Fig. 1. Cappadoce, Toqale Kilisse, Descente de Croix et Mise au Tombeau

Fig. 2. Phocide, Hosios Lucas, crypte, Thrène.





Fig. 3. Paphos, Saint-Néophite, Thrène.



Fig. 4. Kastoria, Saintes-Anargyres, Thrène.



Fig. 5. Ohrid, Péribleptos Thrène.



Fig. 6. Genèse de Vienne, Sépulture et Lamentation de Jacob.



Fig. 7. Phocide, Hosios Lucas, crypte, Descente de Croix.



Fig. 8. Nerezi, Descente de Croix.



Fig. 9. Sopoćani, Crucifiement, détail.



Fig. 10. Mileševa, Descente de Croix, détail.

Fig. 11. Sopoćani, Dormition, détail.



Fig. 12. Paris, Bibliothéque nationale, Psautier gr. 139.





Fig. 13. Sopoćani, Saint Jean.



Fig. 14. Rome, Sainte Marie-Antique, Archange de l'Annonciation.


16


17


18

Fig. 15. et 15a. Boiana, Anastasis, détail et Pantocrator.
Fig. 16. Prizren, Vierge Ljeviška, Noces de Cana, détail.
Fig. 17. Arilje, Nativité, détail.
Fig. 18. Ohrid, Péribleptos, Dormition, détail.


15


15a



Fig. 19. Peć, Resurrection de Lazare.

Fig. 20. Ohrid, Péribleptos, La Vierge caressée par ses parents.



MANOLIS CHATZIDAKIS

ASPECTS DE LA PEINTURE MURALE DU XIIIe S. EN GRECE[1]

En abordant le sujet que les organisateurs de ce Symposion m'ont fait l'honneur de me charger de traiter, et qui se rapporte à la peinture en Grèce pendant le XIIIe siècle, je me suis trouvé encore une fois devant un complexe de problèmes, aussi bien d'ordre artistique qu'historique, qu'il n'est pas facile de réduire, comme on le voudrait, dans quelques lignes générales.

Les difficultés tirent leur origine d'abord dans la complexité des faits historiques qui se passent au cours du XIIIe siècle sur le territoire de la Grèce actuelle, et puis, du nombre croissant des monuments qui viennent à notre connaissance d'un jour à l'autre, en ajoutant de nouveaux aspects à l'art de cette période.

Les investigations pour l'inventorisation de monuments, ainsi que les efforts de plus en plus systématiques et amplifiés pour la sauvegarde de ces peintures, ont en effet porté à la connaissance du Service Archéologique Hellénique un grand nombre d'églises décorées de peintures murales qui sont datées par des inscriptions ou qui peuvent être attribuées au XIIIe siècle. Mais, malheureusement, ces monuments se trouvant souvent, et en grande partie, dans des lieux perdus de la campagne, ils sont d'habitude fort endommagés, et, en conséquence, ils ont besoin de longs travaux de restauration, ce qui, empêche non seulement leur publication immédiate, mais souvent même une simple présentation. Les conditions actuelles ne facilitent donc pas, pour le moment, une vue bien claire sur l'ensemble des matériaux, et, surtout, pas des conclusions définitives. C'est pourquoi on se bornera aujourd'hui de parler seulement de certains monuments et de certains aspects de la peinture murale en Grèce au XIIIe siècle.

D'autre part, il faut l'avouer, nombre de ces difficultés se présente pour n'importe quel chapitre de la peinture byzantine. On le sait, cette peinture a ses propres lois d'évolution, effec-

---

[1] L'essentiel de ce texte a été lu au Colloque de Sopoćani, en septembre 1965. Puis, élargi, il a été présenté à Dumbarton Oaks (Washington D. C.) en mars 1966. Quelques modifications ont été apportées, en vue de sa publication. Les notes, fort restreintes, servent surtout à fournir, à titre d'information, la littérature grecque la plus récente concernant le sujet.

tuée par le moyen de retours, volontaires ou non, à des procédés et à des images d'époques plus anciennes, mais, en même temps, elle a la possibilité, par des audaces inattendues, de dépasser sa servitude congénitale aux traditions artistiques et techniques qui lui ont donné naissance et qui pèsent sur son existence tout le long de sa vie millénaire. C'est donc le conservatisme de cet art d'abord, puis l'étendue du domaine sur lequel se pratique cette peinture, et, enfin, les lacunes énormes que l'on reconnaît tous les jours plus grandes dans nos connaissances, qui rendent les problèmes plus complexes.

Spécialement, pour le XIII^e siècle, on se trouve devant un nombre de problèmes plus accentués. D'abord, les limites entre les XII^e et XIII^e siècles sont actuellement très fluides et il reste encore un travail systématique à faire pour pouvoir délimiter les confins de l'art de ces deux siècles. Puis, un problème important est celui du centre créateur d'où émanaient les grands courants artistiques, les styles et les manières au cours du XIII^e siècle. Si pour le XII^e siècle il était plus ou moins aisé de définir le rôle de Constantinople en tant que foyer artistique, on se demande où est-ce que ce centre devait se trouver, au moins après la chute de Constantinople et jusqu'à sa libération (1204—1261). Car il devait exister quelque part un lieu dépositaire de longues traditions artistiques et d'un niveau culturel suffisamment élevé pour pouvoir inciter la peinture à envisager, de manière plus ou moins uniforme, des nouvelles perspectives animées d'un humanisme évident qui va de pair avec un retour à l'esprit et aux formes hellénistiques. Ce foyer central aurait fourni des artistes de première classe, non seulement aux pays proprement byzantins, mais aussi aux krals Serbes et aux tsars Bulgares pour la décoration de leurs églises. Enfin, un problème non moins important est celui du rayonnement, de la diffusion et de la pénétration des nouvelles idées dans des territoires plus ou moins périphériques, ainsi que de la résistance des vieilles traditions, en relation avec les conditions géographiques et politiques locales.

Nous n'essaierons pas de résoudre ici ces problèmes capitaux de la peinture byzantine au XIII^e siècle, et nous laissons volontiers de côté ceux des raisons et du processus du renouvellement. Nous voudrions seulement en récapituler les données, par rapport à certains monuments connus actuellement en Grèce, en séparant le XIII^e siècle en deux périodes, dont le point de démarcation serait l'année de libération de Constantinople.

I

La grande capitale de l'Empire se trouvait de 1204 jusqu'en 1261, sous la domination latine, mais son activité artistique n'était sûrement pas éteinte, comme nous le prouvent les belles miniatures d'un groupe de manuscrits situés, d'après Weitzmann, à Constantinople. D'autre part, on croit pouvoir maintenant attribuer à Constantinople, et à cette période aussi, un groupe d'icônes de première qualité.[2] Mais, au point de vue peinture monumentale, il ne reste

[2] A. Xyngopoulos, dans ce même volume, p. 75—82. M. Chatzidakis, *Icônes d'architrave provenant du Mont-Athos*, Deltion de la Société d'Archéologie Chrétienne, Pér. IV, t. IV (à la mémoire de G. Sotiriou), p. 377 et s., pl. 77—93 (en grec, avec résumé en français).

rien sur place pour prouver l'existence d'ateliers y exerçant leur métier, malgré quelques informations indirectes. Les sources, par exemple, nous apprennent que saint Sava prince serbe, voulant décorer son église à Žiča alla, en 1220, à Constantinople d'où il amena d'excellents peintres.

Nicée, d'autre part, la capitale des Lascarides, en Asie Mineure, dont on parle souvent — et avec raison — n'a également rien conservé sur place en fait de peinture monumentale, ce qui ne laisse pas d'être quelque peu étonnant, puisque des monuments plus anciens y étaient conservés. Le style plutôt rude et mouvementé d'un groupe de miniatures que l'on attribue, avec Buchtal, dernièrement à Nicée n'est pas en désaccord avec quelques peintures murales du début du siècle, conservées en Cappadoce. Si l'on acceptait que ces éléments représentent vraiment le caractère de l'art de Nicée, on hésiterait à considérer cette capitale provisoire en Asie Mineure comme le centre promoteur du grand mouvement rénovateur du XIII^{e} siècle dont nous parlons. Est-ce qu'il faudrait chercher ce centre dans la partie du territoire grec resté libre après la conquête de Constantinople par les Francs, en 1204?

Il y a deux villes-capitales qui pourraient revendiquer cet honneur: Arta et Salonique. D'abord Arta, capitale du despotat indépendant d'Epire depuis 1204, dans le domaine duquel l'activité constructive fut assez intense.[3] A Arta même, on ne connaît de la première moitié du XIII^{e} siècle qu'un nombre restreint de peintures murales: il s'agit d'abord de Kato-Panagia, monastère construit par le despote Michel II Doukas (1236—1271). De la décoration originale sont conservées quelques figures de prélats, représentés de front. Saint Hypatios (Fig. 1), avec les grandes croix de l'omophorion, est rendu avec ce modelé recherché et l'élaboration de la chevelure et de la chair que nous connaissons déjà au XII^{e} siècle; mais ce qui le distingue, c'est cet air soucieux, presque angoissé, trait qui montre l'intérêt croissant pour le fait psychologique et moral, et que nous connaissons déjà aux visages plus largement modelés des prélats de l'église de la Vierge de Studenica (1209).

Une autre église, près d'Arta, est celle de Saint-Nicolas de Rhodia, dont la peinture garde des éléments archaïsants dans les figures aux traits fortement marqués par des ombres épaisses qui rappellent de près les peintures détruites de Nereditsa à l'extrême limite du XII^{e} siècle, ainsi que par les attitudes et les gestes réservés mais expressifs. Les trois Enfants dans la Fournaise (Fig. 2) ont pourtant le modelé plus pictural, l'expression plus pathétique. L'ensemble de ces peintures n'est pas encore publié mais on peut remarquer que ce style est assez différent de celui de Kato-Panagia. De même, dans l'église de Saint-Démétrius Katsouris, des parties peintes appartiennent à cette période, mais elles ne sont pas encore pleinement publiées et étudiées. Par ces vestiges qui peuvent s'accroître considérablement à l'avenir, on constate que, pendant la première moitié du XIII^{e} siècle, la région d'Arta ne manque pas de monuments importants. Cependant, il est probablement trop tôt pour tracer exactement la rôle de cette ville dans la création artistique de l'époque. D'ailleurs, en 1224, le Despotat d'Epire s'empare de Salonique, en libérant la seconde ville de l'Empire, de la domination franque.

[3] Sur les églises de Arta, A. Orlandos, dans Archion des Monuments Byzantins de Grèce, t. 2, 1936 (en grec).

Salonique, alors libérée, pourrait entreprendre, ou, plutôt, continuer, avec plus d'efficacité, son rôle de grand centre, qu'elle n'avait pas cessé, parait-il, de jouer. On le sait, saint Sava, en passant par Salonique en 1219, commande deux grandes icônes aux meilleurs peintres de la ville; mais on n'est pas sûr pour le genre de peinture que ces artistes, qui étaient, d'après la source, renommés, ont dû exécuter pour le prince-moine serbe, car dans la ville-même on connaît très peu de choses, mais qui ne sont pas dénuées d'une certaine importance. En effet, le Professeur A. Xyngopoulos a publié, en 1960, une série de fresques découvertes sous le crépi, dans l'aile sud de la grande basilique de l'Achiropiitos, malheureusement assez endommagées.[4] Les Quarante martyrs y sont représentés, alignés, en pied ou en buste, selon la place disponible. Ces figures, larges, monumentales, bien posées, ont sûrement déjà dépassé le „linéarisme" et le „maniérisme" souvent décoratif de la fin du XII[e] siècle (Fig. 3). Elles gardent pourtant d'autres traits archaïques, soulignés par leur éditeur: les taches rouges sur les joues, la forme schématique des oreilles, traits que nous retrouvons dans la peinture du XI[e] siècle. Il a reconnu même des réminiscences concrètes de mosaïques de la Rotonde de Saint-Georges, du V[e] siècle. Ce sont justement ces traits qui ont amené quelques réserves à propos de l'attribution de ces peintures au XIII[e] siècle. Pourtant, le modelé du visage si fortement accusé, exécuté avec une si grande maîtrise et tant de liberté dans le mouvement du pinceau, n'appartient pas à des siècles antérieurs au XIII[e] siècle. On pourrait ajouter que cette liberté, au service de l'expression véhémente qui caractérise ce portrait démoniaque de vieillard — c'est saint Gorgonios — où tous les contours sont ondulés, se retrouve dans les procédés et le climat psychologique de plusieurs figures de Mileševa et notamment des prophètes. Encore plus, cette figure, ainsi que quelques autres de cette série, annoncent les vieillards à la mine courroucée qui s'étalent sur les murs du Protaton au début du XIV[e] siècle.

C'est pourquoi il nous sera permis de ne pas être d'accord sur la qualification de ces peintures comme provinciales. C'est leur état fragmentaire qui ne permet pas une pleine évaluation de leurs mérites. En tout cas, on peut admettre que ces peintures de Salonique sont justement datées par leur éditeur vers 1225—1230. Pour la question de leur rapport éventuel avec l'art de Constantinople, il faut noter que l'église de l'Achiropiitos appartenait à des moines dits Abramites, venant de la capitale.

Mais, les peintures de l'Achiropiitos ne présentent pas un cas isolé; on trouvera comme la suite de cette nouvelle tendance, progressive à la manière byzantine, manifestée à Salonique, un monument dans une province assez éloignée de cette ville, mais se trouvant dans le territoire du même despotat. C'est en Eurytaine, dans l'église d'Episkopi, au bord de la rivière de Megdova, condamnée à la disparition à cause de la création d'un lac artificiel, que nous avons découvert en 1965 sous l'enduit de chaux et enlevé, avant la disparition de l'église au fond du lac, quatre couches de peinture dont la plus ancienne, qui comprend du décor surtout aniconique, doit dater du IX[e] siècle, au plus tard, et une autre serait à dater du XIII[e] siècle. C'est à cette couche qu'appartiennent les têtes de saints que nous présentons ici. Dans celle du jeune guerrier,

[4] A. Xyngopoulos, *Les peintures murales des Quarante Martyrs à l'église Achiropiitos de Salonique*, Archéologiki Ephiméris, 1957, éd. 1960, pp. 6—30 (en grec).

ainsi que celle du vieux Juste (Fig. 4—5), l'expression d'un état d'âme véhément est manifesté plus librement qu'à Salonique et dans un style encore plus pictural, plus „malerisch". On dirait qu'un souffle d'humeur tempestueuse anime les visages et que les chevelures sont désordonnées comme par des coups de vent. L'expression du regard, ainsi que le mouvement de l'écharpe, fixent un certain moment de l'action, ils sont pris sur le vif. La tête de saint Côme (Fig. 6), plus calme, comme il convient à son état de médecin, ne manque pas d'une certaine noblesse et même de distinction par ces traits raffinés et réguliers, sans rien perdre en intensité expressive. Toutes ces figures ne sont pas l'oeuvre de la même main, mais elles contiennent des éléments de conception nouvelle et de qualité rare qui doivent émaner, comme on le voit, d'un centre important. Un rapprochement avec certains prophètes de l'arc est et ouest de l'église de Mileševa en Serbie nous amènerait vers la même zone et vers les années autour de 1240. Le prophète Elie par ex. de Mileševa se trouve très près de ces conceptions picturales manifestées à Salonique et à Episkopi. Mais le cou faible de notre guerrier, le mouvement fluide des draperies, la forme plutôt végétale des oreilles indiqueraient une date plutôt vers le milieu du XIII^{e} siècle. On le voit, Salonique, Episkopi, Mileševa, se relient par une sorte de communauté de tendances et de niveau artistiques.

Si nous explorons maintenant la région plus proche de Salonique, nous trouverons, entre autres, dans une chapelle de la ville de Véria, celle de St-Jean-le Théologien, inconnue jusqu'ici, un ensemble de peintures intéressantes, qui ont été nettoyées et consolidées dernièrement. Les Apôtres, dans l'Ascension, ont les silhouettes allongées, aux draperies raides avec des plis verticaux que nous rencontrons aussi bien dans des figures des églises de Kastoria de la fin du XII^{e} siècle (par exemple Saints-Anargyres, Saint-Nicolas Kasnitzis) que dans l'Apparition du Christ aux Apôtres à Peć, mais ici elles sont plus calmes et plus simples. De même, les visages sont modelés par l'opposition des ombres étendues et de faibles lumières (Fig. 7) dans la manière que nous voyons dans les églises de Kastoria de la fin du XII^{e} siècle, ou dans les belles peintures murales d'une chapelle du monastère de l'île de Patmos, qui doivent dater aussi de la fin du XII^{e} siècle.[5] Les procédés, pour rendre le modelé dans les figures sont presques les mêmes. Mais les visages de Patmos, sont modelés d'une manière beaucoup plus tranchante, plus sculpturale, tandis que le modelé de celui de Véria est beaucoup plus mou, beaucoup moins serré. Ces peintures semblent être une sorte d'aboutissement simplifiée du style courant des Comnènes à la fin du XII^{e} siècle, et c'est pourquoi on pourrait les placer au début du XIII^{e} siècle: elles comportent déjà, comme on a vu, plusieurs éléments typiques pour ce siècle.

Passons au Mont Athos, région qui dépend plutôt de Salonique. Je crois qu'on ne pourrait attribuer aux débuts du XIII^{e} siècle que les deux figures qui restent de la décoration de l'église du Kellion de Ravdouchou, près de Karyès, qui représentent saint Pierre et saint Paul en pied, le corps légèrement tourné.[6] On peut remarquer que le peintre suit l'extrême linéarisme

---

[5] A. Orlandos, *Fresques byzantines du monastère de Patmos*, Cahiers Archéologiques, t. XII, 1962, pp. 285—302, et le même dans *Byzantine Art — an European Art*, Lectures, Athènes 1966, pp. 63—87, fig. 35—71 (en grec) les date du début du XIII^{e} siècle.

[6] G. Millet, *Athos Les Peintures*, Paris 1927, pl. 97 (3 et 4).

du XII^e siècle comme on le trouve déjà à Nérezi, marqué dans les draperies par des lumières fortes et denses sur le fond de la couleur locale de l'étoffe; mais, comme, par mégarde, quelques plis ont acquis une largesse et une fluidité insolite pour ce genre de peinture qui s'attache manifestement à la tradition du linéarisme spécial des Commènes, proche de celui développé dans les figures élaborées de Djurdjevi Stupovi, de Saint-Georges de Ras, du Réfectoire de Vatopédi et ailleurs.

De même, dans les têtes — surtout celle de saint Pierre — à côté d'une extrême stylisation de la chevelure et de la barbe qui soutient, par la nervosité de son dessin, le sentiment d'inquiétude qui domine cette personne, les couleurs vives et complémentaires ajoutent une vivacité toute particulière. Dans le visage de saint Paul, plus calme, on reconnaît le souci pour l'expression fine de l'humeur bénigne qui n'est pas dépourvue d'un sens ironique. Cette note personnelle prête un accent étranger aux peintures de ce style du XII^e siècle et c'est pourquoi, en plus des dérogations signalées plus haut, nous placerions ces figures au début du XIII^e siècle.

A Kastoria-même, on connaît un nombre très restreint de peintures qui pourraient être attribuées à la première période du XIII^e siècle. Quelques figures, sans caractère particulier, dans Koubélidiki et ailleurs, seraient tout ce qu'on admet d'habitude pour cette date.[7] L'ensemble de la décoration importante d'une autre église, dans la région de Kastoria, devrait être attribuée, pensons-nous, aux premières décades du XIII^e siècle. C'est le couvent de Mavriotissa, près du lac, dont l'église et le vaste narthex sont décorés par un ensemble de peintures bien conservées, aux couleurs toutes fraiches, mais qui dénotent des particularités stylistiques et iconographiques qui lui donnent une place à part. L'éditeur de l'album des peintures de Kastoria continue à les dater du XI^e siècle[8], tandis que le Professeur O. Demus les considère comme une „spätere provinziel zurückgebliebene Werk". L'ensemble n'est pas encore étudié, mais on peut remarquer qu'une scène, comme, par exemple, le Crucifiement, pose des problèmes assez compliqués (Fig. 8). D'abord elle paraît impossible comme contenu et comme expression à une époque antérieure au XIII^e siècle. L'accentuation du pathétique, exprimé dans cette scène, sans aucune noblesse, ainsi que l'apparition du grotesque dans ces deux petites figures de soldats qui semblent sortir d'une scène de théâtre populaire, seraient des traits nouveaux. Plus spécialement, la tête fortement penchée du Christ, les mains pendantes au-dessous des bras de la Croix, son corps dessinant une courbe continue qui ne se brise qu'aux genoux, sont des traits que l' on pourrait retrouver encore dans la dernière décade du XII^e siècle. Nous pensons, entre autres, à un manuscrit arménien de l'école nettement byzantinisante de Cilicie: il s'agit du manuscrit de l'an 1193 de Venise (N° 1635) où le corps du Christ dessine la même courbe, avec tous les détails anatomiques qui caractérisent le corps émacié du Christ mort, dessinés dans un esprit de linéarisme propre à la fin du XII^e siècle. Mais, au-delà de cette similitude iconogra-

---

[7] S. Pélékanidis, *Kastoria* (album), Salonique 1953, pl. 103—107. Au début du XIII^e siècle devraient être attribués aussi les restes de la première couche de peinture dans l'église de Omorphi Ekklissia près de Kastoria (ex Galatista), E. Stikas, Byz. Zeit., 51, 1958, pl. IX, 12, X, 13—14.

[8] Pélékanidis, ibid., pl. 71, 72. Le même dans Actes du Congrès Byzantin d'Ochrid, 1961, t. I, (Beograd 1963) p. 354.

phique et stylistique concernant la figure du Christ, le Crucifiement de Mavriotissa contient, en plus, le motif de la Défaillance de la Vierge, qui y est représentée dans un abandon complet, dépourvue de toute élégance, même de dignité. Elle tombe en avant, soutenue par une des saintes femmes qui, se trouvant derrière elle, passe la main sous l'aisselle, d'une manière peu délicate, tout en regardant vers le Crucifié. La figure voisine du soldat-nain qui fait un geste qui paraît moqueur à l'adresse de la Mère de Dieu, indiquerait suffisamment, à elle seule, l'intention de rendre l'aspect plus ou moins vulgaire que pourrait contenir la scène.

Une des plus anciennes représentations du thème de la Défaillance vient d'être publiée[9]: dans les peintures murales du Réfectoire du monastère de Patmos (début du XIII^e siècle?), la Vierge est représentée avec le buste penché en avant, et discrètement soutenue par une des saintes femmes qui se penche devant elle. Le motif garde son sens dramatique mais il est traité avec délicatesse, donc il s'agit d'une conception, et probablement, d'une tradition du thème tout-à-fait différente de celle de Mavriotissa; cette différence correspond aussi à celle du traitement stylistique. Ces deux traditions doivent continuer une marche parallèle au cours du XIII^e siècle puisque nous retrouvons d'une part le motif de Patmos, traité d'une manière magistrale, à Sopoćani, où la place de la femme est prise par Jean, et, d'autre part, le traitement plutôt brutal de Mavriotissa dans un manuscrit de l'année 1272, encore arménien, à Jérusalem (Patriarcat Arménien № 2563/8).[9a] Les deux femmes passent, sans beaucoup de délicatesse, la main sous l'aisselle de la Vierge, tandis que celle-ci s'affaisse complètement. Or, Mavriotissa se placerait en tout cas, de par son style, entre les deux miniatures, mais elle se trouve plus près de la miniature de 1193 que de celle de 1272, qui s'apparente, quant au style, plutôt aux miniatures et aux icônes des Croisés de Palestine, comme elles ont été déterminées par Buchtal et Weitzmann. Alors, l'église de Kastoria, monument plutôt isolé en Macédoine, se placerait aux premières décades du XIII^e siècle, et serait, en tout cas, un des monuments les plus anciens dans le domaine de l'art byzantin, où ce thème de la Défaillance apparaît pleinement développé. Le problème des influences occidentales et des relations avec les régions de Palestine reste ouvert.

En terminant ce tour d'horizon de quelques-uns des monuments existants dans les régions grecques libres avant 1261, on constate la vivacité et la diversité des traditions, on est impressionné par la persistance des traditions du XII^e siècle, on décèle les accents neufs qui annoncent les réalisations futures, on entrevoit le rôle d'un centre coordinateur, mais on n'est pas en état de tracer fermement, en s'appuyant sur ces seuls monuments, le rôle qui incomberait naturellement à la grande ville libre, à Salonique. L'étude systématique des monuments mentionnés, ainsi que la connaissance d'autres monuments encore, apporteront, espérons, dans un proche avenir, des éléments plus concrets à la solution de ce problème.

[9] A. Orlandos, *Le monastère de Saint-Jean à Patmos* (en grec), dans Byzantine Art — an European Art, Lectures, Athènes 1966, fig. 66. Cf. G. Millet, *L'Art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, dans Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, (1936), t. II, Rome 1940, pp. 282—297 (pour le thème de la Défaillance); V. plus haut, note 5.

[9a] Pour les mscs. arméniens v. *Burl. Magazine*, t. 51, 1927, no 293, p. 62, pl. IV D et S. Der Nersessian, *Manuscrits armeniens*, Paris 1937, pl. 28.

II

Entre temps, l'examen des monuments de la partie de la Grèce, qui était alors restée sous la domination franque, pourrait enrichir notre expérience. L'Attique, la Béotie, le Péloponnèse, les Iles restent continuellement sous la main des conquérants Francs, pourtant de nationalité différente, française et vénitienne.

On peut remarquer, d'une manière générale, que l'activité artistique n'a pas cessé dans ces régions. Au contraire, un grand nombre d'églises a été bâti et décoré à cette époque, seulement toutes sont de dimensions très réduites, appartenant pour la plupart à des communautés ou à de petits féodaux pieux, et alors leurs décoration est à une échelle réduite, tant en étendue qu'en qualité.

Les problèmes particuliers que poserait ce groupe de monuments seraient, entre autres, les rapports entre eux, et avec les monuments des régions libres.

Arrêtons-nous d'abord en Attique, où un nombre considérable d'églises a été érigé au cours du XIII^e^ siècle. En effet, rares sont les peintures murales du XII^e^ siècle en Attique, tandis qu'on peut situer avec certitude au XIII^e^ siècle un nombre relativement important de peintures, plus ou moins intéressantes, dont nous verrons quelques-unes. Pas très loin d'Athènes, se trouve le village de Kalyvia-Kouvara aux alentours duquel deux églises conservent leur décoration en peinture murale. Dans l'une, celle de Saint-Pierre, qui est couverte de peintures, nous voyons un évêque connu dans l'histoire qui est représenté parmi les grands évêques dans le béma (Fig. 9). C'est Michel Choniate, métropolite d'Athènes, connu par son érudition, mort en exil vers 1220. Le nimbe indique qu'il s'agit du portrait d'un mort, déjà sanctifié, donc, ces peintures se placeraient après 1220.[10] Nous y reconnaitrons les procédés que nous avons constatés à Ravdouchou, c'est-à-dire ce linéarisme et cette stylisation extrème de la chevelure et du modelé qui sert pourtant à mettre en valeur un portrait avec des traits individuels; la tête a la forme bizarre, le nez est fin, légèrement aquilin, et l'humeur est naturellement mauvaise, car ce savant atticiste qui se plaignait en vers archaïsants de ne retrouver, dans la fameuse ville d'Athènes, rien de son passé glorieux, a été — en plus — obligé d'abandonner la ville aimée aux mains des ennemis de la religion.

L'autre chapelle, près du même village Kalyvia-Kouvara, inédite, celle de Saint-Georges, conserve un nombre restreint de belles peintures et surtout un grand Jugement dernier qui couvre toute la partie supérieure du templon qui est en maçonnerie. Nous ne nous arrêterons pas à cette particularité, qui est fort intéressante, à savoir, l'emplacement du Jugement dernier sur le templon. Le Christ Juge au visage impressionnant encadré par une mandorle elliptique d'origine probablement occidentale, est rendu d'une manière plutôt linéaire et les draperies y acquièrent un rôle presque exclusivement décoratif (Fig. 10). D'ailleurs, toute la composition est absolument plate. La recherche du décor minutieux dans l'apparat et les costumes — on dirait qu'on imite ici l'orfévrerie — devient un trait typique pour tout l'art du XIII^e^ siècle

---

[10] A. Orlandos, dans Epétiris de la Société des Etudes Byzantines, XXI (1951), pp. 210—214 (en grec). M. Chatzidakis, *Athènes byzantines*, Athènes (s. d.), fig. 35.

dans la région sud de la Grèce. Pourtant, les têtes des rois et des prélats damnés (Fig. 11) ne manquent pas de vérité dans la recherche de l'expression angoissée et rappellent d'assez près les damnés de l'exonarthex de Mileševa du milieu du XIII^{e} siècle. Les anges acolytes ont les expressions variées: l'un garde la douceur du visage virginal (Fig. 12) qui a quelque chose de la grace gothique, l'autre a le visage terrifié et extatique.

La qualité de ces peintures, que l'on placerait vers le milieu du XIII^{e} siècle, consiste justement à cette maîtrise des moyens expressifs, riches et variés, qui seraient influencés par l'art occidental. Mais, en même temps, cette maîrtrise sert à l'unité profonde de ce style, conservateur et éclectique, qui n'est pourtant pas sans rapport avec celui des grands styles de l'époque.

Nous retrouvons le même style linéaire, mais avec moins de recherche de l'effet décoratif, et, généralement, plus simple, dans une autre chapelle de l'Attique, à Mérinda, inédite, où, entre autres, une grande composition avec les saints préférés du XIII^{e} siècle — les Quaronte Martyrs — occupe seule toute la partie inférieure de la paroi sud de la chapelle dans le type de frise établi depuis longtemps. Les lignes sont tracées fermement et simplement sur un fond plat (Fig. 13). L'ensemble ne manque pas d'un certain sens de vérité et de beauté. Dans les scènes, une certaine gaucherie est manifeste. La bête blanche énorme, aux pieds de bois, domine dans l'Entrée à Jérusalem, où tous les personnages ont des attitudes conventionnelles, mais expressives (Fig. 14). De même, dans le Thrène, nous distinguons une tendance de rendre la rondeur du corps de saint Jean d'une manière ample et même de donner un certain mouvement dans les draperies de Joseph. On a le sentiment qu'ici le peintre se rappelle de grandes compositions monumentales, qu'il rend avec une certaine naïveté de caractère populaire, et avec des moyens traditionnels. On aimerait placer ces peintures aussi vers le milieu du XIII^{e} siècle.

Avec les peintures d'Oropos, toujours en Attique, nous nous trouvons en présence d'une peinture d'une autre école et d'une autre qualité.[11] Les silhouettes élancées des évêques représentés, à la manière archaïque, de front, gardent encore l'élégance et le type de celles de la fin du XII^{e} siècle, mais, dans le modelé du visage, la ligne a perdu sa valeur, le jeu de l'ombre et de la lumière rendent — d'une manière plus douce et plus calme — le volume. L'intérêt psychologique s'approfondit, toute idée d'effet décoratif est éliminée. Nous avons rapproché — il y a longtemps — la tête de saint Grégoire avec certaines têtes de Mileševa, tant pour la facture que pour la qualité. D'autre part, la belle tête de saint Etienne (Fig. 15), jeune diacre, avec cet air fier, presque héroïque, ce modelé libre aux larges traits de lumière, rappelle le jeune saint guerrier d'Episkopi dont nous avons parlé plus haut (Fig. 4). Il est clair, que, à côté des peintures des autres chapelles que nous avons vues, au style relativement conservateur, les peintures d'Oropos se trouvent sous l'influence directe d'un centre artistique important, le même qui inspire les peintures de Mileševa et d'Episkopi. Une autre image du même saint-diacre, une des rares figures qui ont survécu dans une chapelle à Psachna en Eubée, en face d'Oropos, datée de 1245, se trouve dans la même ligne, avec la seule différence que l'opposition des couleurs complé-

[11] M. Chatzidakis, *Les peintures byzantine d'Oropos,* Deltion de la Société d'Archéologie Chrétienne, Pér. IV, t. I, 1959, p. 87 et s., pl. 33—39 (en grec, avec résumé en français). Cf. id., *Mediaeval Painting in Southern Greece* dans Connoisseur N° 603 (1962) 33, fig. 12. Ch. Delvoye, *L'art byzantin,* Paris (1967), p. 332, fig. 184.

mentaires des clairs et des ombres est un peu plus marquée, ce qui renforce l'impression du modelé ferme (Fig. 16)[12]. On a probablement raison d'attribuer au même artiste les peintures d'une autre chapelle à Kranidi, près de la côte orientale du Péloponnèse, signées par le peintre Jean, originaire d'Athènes, et datées en 1244.[13] On dirait qu'un idéal classique anime les figures des anges (Fig. 17) au modelé pictural, aux traits nobles des belles têtes. Aussi, le sens de la composition monumentale dans l'Ascension, au mouvement rythmique des anges tenant la gloire du Christ, au-dessus des têtes alignées des Apôtres (Fig. 18), dans la même église, ne fait pas défaut. Une certaine sécheresse, pourtant, dans le dessin, indique encore que Jean d'Athènes n'est pas un maître, mais un élève de quelqu'un d'autre. Les peintures de ces trois églises d'Attique, d'Eubée et du Péloponnèse qui appartiennent à un ensemble géographique, pourraient être considérées par leur homogénéité, par leur coïncidence chronologique, et, enfin, par la mention formelle du peintre athénien, dans l'une d'elles, comme appartenant à une sorte d'école locale d'Athènes, qui se placerait pourtant dans l'orbite d'un grand centre. Il est clair que cette école, qui doit fleurir vers les années quarante à cinquante du XIII^{e} siècle, est moderne, c'est-à-dire, qu'elle est au courant des nouvelles tendances que nous pouvons repérer dans un monument d'importance centrale comme Mileševa: monumentalité, approfondissement psychologique, manière picturale. Ces traits s'opposent à ceux de la seconde moitié du XII^{e} siècle, donc ils résument l'esprit nouveau.

Je n'ai pas cité l'île de Crète, car les vestiges de cette première période du XIII^{e} siècle, connus jusqu'ici, sont très pauvres, mais ne diffèrent pas essentiellement des autres. Nous laissons de côté l'île de Cythère, où les équipes de l'Atelier Central du Service Archéologique ont consolidé, en 1965, un certain nombre de peintures qui appartiennent à cette époque.

En terminant l'examen des monuments de la période de 1204—1261, aussi bien dans la zone libre que dans celle occupée, nous revenons à la question initiale, celle du centre qui créait, nourrissait et répandait ces nouvelles tendances. On pourrait, je crois, penser quand-même à Constantinople, probablement substituée — en partie et provisoirement — pour une période allant de 1230 à 1261, par Salonique. A côté de ce foyer central rayonnant vers les pays voisins du nord, mais aussi bien vers les régions grecques libres (Episkopi) que dans les régions occupées de la Grèce (Athènes), on constate: 1) que des centres régionaux, comme Athènes, exercent une certaine influence régénératrice dans une certaine région, en transmettant des nouvelles conceptions; 2) que parallèlement les traditions régionales évoluent lentement, enracinées dans les modes du XII^{e} siècle, mais elles ne cessent pas d'être en contact et d'être influencées par l'art moderne; parfois aussi, nous constatons qu'elles sont en contact direct ou indirect avec l'art occidental; 3) d'autre part, la tendance, plus ou moins générale, vers un rajeunissement, s'exprime dans des écoles excentriques par une accentuation de leurs propres caractères, comme

[12] A. Ioannou, *Byzantine Frescoes of Euboea*, t. A, Athènes 1959, fig. 7 et 8.

[13] G. Sotiriou, *La Sainte-Trinité de Kranidi* dans Epétiris de la Société des Etudes Byzantines, t. 3, 1926, pp. 113 et s. (en grec), et Maria Sotiriou, *Les débuts de la renaissance des Paléologues en Grèce continentale et dans les îles grecques au XIII^{e} siècle* dans Deltion de la Société d'Archéologie Chrétienne, Pér. IV, t. IV (Dédié à la mémoire de G. Sotiriou), pp. 257 et s. et particulièrement p. 261 (en grec, avec résumé en français).

à Mavriotissa. Il n'est pas exclu que certaines de ces manifestations d'art retardataire de province étaient encouragées ou même inspirées d'une manière, immédiate ou non, par l'art de l'Empire de Nicée.

III

Mais, en 1261, Constatninople redevient la capitale de l'Empire, libérée par Michel Paléologue, empereur jusque-là de l'empire de Nicée, et reprend activement sa place en tête d'un mouvement intellectuel et artistique. Un détail qui pourrait paraître insigne est suffisamment significatif. L'empereur-libérateur ajoute dans des bulles et dans des inscriptions, à côté de ses titres habituels „*Empereur des Romains*", un autre: „*et nouveau Constantin*". Il exprime ainsi formellement sa volonté de régénération, de commencer une nouvelle ère par la libération de Constantinople, comme celle qu'avait commencée Constantin le Grand en fondant la capitale de l'Empire. Nicée avait cultivé les lettres classiques par excellence, et son empereur devait être porteur des idées de „renaissance", comme elles étaient conçues par des humanistes de l'époque, tel Théodore Métochite qui écrivait que Nicée „διέσωσε ὑστέρας ἀναβιώσεως σπέρματα". Nous nous permettons donc de trouver dans cette formule impériale la suggestion que nous devons nous attendre à une ἀναβίωσις de la vieille tradition impériale qui veut qu'avec chaque nouvel empereur recommence aussi une „renovatio artium", qui se réalise — comme on le sait — par le retour, pas toujours immédiat, aux sources antiques. On pourrait déduire que les choses se sont passées de cette manière, cette fois aussi, en constatant que le courant que nous appelons communément „hellénistique" trouve une nouvelle floraison. On serait tenté de rattacher une manifestation de l'envergure de Sopoćani, à ce mouvement que nous croyons pouvoir mettre en liaison avec la libération de Constantinople, fruit d'une élaboration antérieure. A Constantinople-même, l'énorme Déisis de Sainte-Sophie, placée avec raison par le Professeur O. Demus à cette période, servirait de preuve pour ce renouvellement, par la recherche de la beauté physique des visages, par l'accentuation du pathétique dans l'expression, par les finesses des effets de lumière. Mais il y a des exemples en Grèce qui, justement, par leur échelle réduite, montrent que ces nouvelles tendances devenaient un lieu commun, même dans la province, et même dans des humbles chapelles.

M. Djurić a publié quelques figures provenant d'une chapelle près de Chilandari, au Mont-Athos, qui dateraient après 1260.[14] Elles sont d'une facture très libre, où le modelé est rendu uniquement par l'opposition des ombres et des lumières, réparties de sorte que cela donne l'impression d'effets que l'on qualifie d'habitude d'illusionistes. C'est la suite et même l'exagération d'une certaine manière que nous avons déjà rencontrée dans les monuments de la première période. Mais, ce qui impressione ici, c'est l'émotivité accentuée des visages. Le saint évêque, homme âgé, d'humeur plutôt joyeuse, rappelle de près, par l'expressivité de sa figure ainsi que par le caractère de la facture, les figures des évangélistes des manuscrits de Constantinople du XIII[e] siècle, comme par exemple, le „Paris. 54". Egalement, la figure de l'ange — dans la même chapelle — à la facture pompéienne, dénote — par le fléchissement prononcé du cou

[14] V. Djurić, dans Actes du Congrès Byzantin d'Ochrid, t. III, p. 61—75, pl. 1—5.

gracieux — une certaine recherche de grâce et, en même temps, de réalisme qui remet à la mémoire les figures angéliques de la „Renaissance" Macédonienne.

Si Chilandari est près de la zone centrale, l'île de Naxos s'en trouve assez loin. Pourtant, dans une chapelle, dans la campagne de cette île[15], la Vierge de la Déisis apparaît comme par miracle, figure isolée venant d'un autre monde, aux grands yeux en forme d'amandes, avec la recherche manifeste de rendre la beauté physique et la grâce de ce visage plus juvénile que d'habitude (Fig. 19). En voyant cette tête isolément, on pourrait se méprendre et la placer dans l'ambiance de la Renaissance macédonienne. Par exemple, l'ange de la Vision d'Ezéchiel du fameux „Paris. 510", ou certaines figures du „139".

Le retour immédiat aux traditions de la grande époque est évident. M. Pepek a déjà attiré notre attention sur ce retour dans la peinture monumentale, effectué aux débuts du XIII^e^ siècle, en visant la quiétude et la monumentalité des X^e^—XI^e^ siècles. Il paraît que dans la seconde moitié du siècle, on retourne à la grâce et à l'illusionisme de caractère hellénistique de cette grande époque.

La grande peinture des dernières décennies du XIII^e^ siècle serait représentée, en Grèce, surtout par les mosaïques de la Parigoritissa à Arta, vers 1290, publiées dernièrement par M. Orlandos.[16] Oeuvre d'un atelier venant probablement de Constantinople, ces mosaïques qui ornent seulement la coupole de la grande église de la capitale du Despotat d'Epire, sont plus indépendantes des prototypes du IX^e^—X^e^ siècle, tout en employant les mêmes méthodes pour monter les larges statures mouvementées des prophètes dans le tympan de la coupole. En effet, dans les têtes des prophètes qui entourent le buste dominant du Pantocrator (Fig. 20—21) nous avons l'occasion d'estimer la gamme très large des possibilités des artistes de l'époque de rendre un modelé vivant, plein de constrastes osés, que même les „Fauves" du début de notre siècle auraient hésiter à employer. Au moyen de cette variété de facture, on exprime aussi les nuances entre le caractère moral de chaque personne, malgré le fait que la plupart se trouvent dans un état d'effervescence. Ainsi, les artistes — ils sont plus que deux — de la Parigoritissa, à Arta, réalisent-ils une série de portraits originaux, de tout premier ordre, où l'on reconnait pourtant facilement les procédés et même les types humains de la tradition hellénistique. Nous devons, en marge de notre recherche, souligner un fait qui pourrait être considéré comme dû à l'esprit de l'époque. Ces belles et grandes figures des Prophètes, en décorant un tympan haut et relativement étroit, ne sont visibles de nulle part. Ce trait, plutôt malheureux, pour lequel ne sont pas responsables les peintres mosaïstes — mais plusieurs autres facteurs — paraîtrait impossible à une époque antérieure dans un monument important, tandis que nous le trouverons souvent dans d'excellents monuments du XIV^e^ siècle. Nous sommes donc amenés à constater que l'une des vertus essentielles de la peinture monumentale

[15] N. Kontoléon, dans Tomos à la mémoire de C. Amantos, Athènes 1960, p. 472, fig. 12—14. M. Chatzidakis, dans Connoisseur, N° 603, May 1962, pp. 30—31. Cf. N. Drandakis, *Peintures murales de la Vierge Giallous à Naxos (1288/9)* dans Epétiris de la Société des Etudes Byzantines, t. 33 (1964), pp. 258—269.

[16] A. Orlandos, *La Parigoritissa d'Arta*, Athènes 1963 (en grec avec traduction française abrégée du texte grec). Cf. id., dans Epirotika Chronika, t. 2, pp. 160—167: *Eglise Rouge en Epire de 1281*, et dans Archion des Monuments Byzantins de Grèce, t. I, 1935, pp. 29—33: *Les mosaïques de Porta-Panagia en Thessalie.*

byzantine, à savoir la correspondance étroite entre le bâtiment et sa décoration, commence déjà à se perdre dans la Parigoritissa.

Enfin, rappelons, comme un des derniers monuments de l'époque — dans les régions libres — les peintures de la Périvleptos (Saint-Clément) d'Ochrid, exécutées en 1295 par les peintres Michel fils d'Astrapas et Eutyche. En voyant ces larges figures aux mouvements exagérés, l'agitation des grandes compositions monumentales, qui donnent à l'ensemble de la décoration un mouvement de tourbillon, et en se rappelant de la liberté des mosaïques d'Arta, on peut penser que cette peinture de la fin du siècle a l'apparence révolutionnaire, par l'exagération emphatique de ses propres caractères. En réalité, elle ne serait que l'aboutissement, la dernière conséquence, d'une première phase de la peinture des Paléologues — de caractère plus ou moins hellénistique — longuement préparée par la peinture de la première moitié du XIII^e siècle, et qui arrive à sa maturité dans les décennies après le milieu du XIII^e siècle. C'est la phase que le Prof. Sv. Radojčić a appelée „classique".[17] Cette manière de voir serait corroborée par le fait que ces mêmes peintres Michel et Eutyche, changent radicalement leur propre style, quelques années plus tard. Les peintures de Olympiotissa (Fig. 22), de Omorphi Ekklissia près de Kastoria et surtout celles du Protaton au Mont-Athos pourraient être mentionnées parmi les dernières peintures importantes de cette série de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle.[18] Mais, le XIV^e siècle s'exprime, dès le début, d'une manière différente, comme nous l'indiquent, surtout les mosaïques et les fresques de Kahrié.

Tout cela se passe dans la seconde moitié du XIII^e siècle et dans la zone de haute culture, quand on exécute des commandes pour des empereurs, des despotes ou des membres de leur famille.

IV

Regardons maintenant rapidement ce qui se passe dans le pays de la Grèce occupée, au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler plus haut, la présence à Naxos de certains indices que les nouvelles tendances du grand art de l'époque pénètrent discrètement dans le territoire où elles sont adaptées aux riches variantes des traditions locales. Les exemples en pourraient être amplifiés: Kérami à Naxos a été déjà signalé. En Eubée, travaille — vers 1296 — un peintre anonyme (église de la Transfiguration à Pyrgi et de Sainte-Thècle)[19] qui combine aisément et dans un esprit de liberté des éléments „hellénistiques" avec des éléments de tradition différente, où les reflets d'occidentalisme ne font pas défaut. La prédilection pour des prototypes anciens de caractère pittoresque, transmis proba-

[17] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955. Sv. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, Jahrb. Öst. Byz. Ges. VII, 1958, pp. 105—123, part. pp. 111—113 et 120—122. O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI. Intern. Byz. Kongress, Munich 1958.

[18] Pour Olympiotissa, v. Maria Sotiriou, *op. cit.*, pl. 63—64. Pour Omorphi Ekklissia, v. Stikas, *op. cit.*, et pour Protaton, v. G. Millet, *Athos, Les Peintures* pl. 5—58 et A. Xyngopoulos, *Pansélinos*, Athènes 1956.

[19] A. Ioannou, *op. cit.*, pl. 47—58. La date 1296 peut se déduire d'après les données de l'inscription: le samedi 29 septembre, année de l'indiction 9. Les deux derniers chiffres de l'année sont abimés.

blement par des manuscrits du X^e siècle — comme par exemple le „Paris. 115“ s'exprime par des attitudes osées, presque extravagantes. Dans l'Entrée à Jérusalem, à Pyrgi (Fig. 23), le Christ est assis à l'envers sur la bête de somme (cf. Laurent. VI 23) et tâche de tourner la tête vers les Juifs de Jérusalem, tandis que la bête est en train, elle aussi, de se retourner dans un mouvement plutôt brusque, vers la même direction. Ce mouvement insolite de la bête marquée par sa blancheur apparaît dans un manuscrit arménien de 1288 (Matenadaran 979)[19a] et nous ne le retrouverons que vingt cinque ans plus tard dans les mosaïques des Saints-Apôtres à Thessalonique, de 1312. Aussi, les visages, larges et d'un air réaliste, sans noblesse, ont la facture presque „impressioniste“. D'autre part, les draperies sont arrangées avec maîtrise, mais d'une manière linéaire et presque géométrique, ce qui correspond à un esprit d'ordre qui aboutit, dans certaines compositions comme l'Ascension à Sainte-Thècle (Fig. 24), à une disposition rythmique des figures sur un plan. Ces traits rappellent de très près ceux des Apôtres, dans la même scène, à Sainte-Sophie d'Ochrid, du XI^e siècle. Il y a là un indice pour l'origine de l'esprit conservateur de ces peintures plutôt éclectiques, point négligeable.

Cet esprit conservateur semble prédominer dans la plupart des peintures des églises de l'époque en Grèce, qui donnent généralement l'impression qu'elles restent en dehors du mouvement moderne. Plus au Sud, à Omorphi Ekklissia dans l'île d'Egine, vers 1284, nous pouvons reconnaître dans l'Ascension (Fig. 25) le même traitement linéaire des draperies des Apôtres, alignés d'une manière touffue, ce qui produit un effet voulu et heureux d'intensité, conforme au moment extraordinaire représenté. Dans la Descente de Croix de la même église, le moment dramatique est rendu par des moyens plus simples, visant à l'effet expressif comme, par exemple, l'inégalité frappante des proportions des deux figures.[20] Encore plus au Sud, en Crète, toujours sous la domination vénitienne, une série d'églises des dernières décennies du XIII^e siècle conservent des peintures intéressantes dont la publication vient à peine de commencer.[21] Un saint Côme de 1284 (Fig. 26) figure non dépourvue de noblesse et de spiritualité continue, dirait-on, la tradition que nous avons reconnue dans le peintures du milieu du siècle en Attique (Fig. 10): les traits du visage, de couleur brun-mauve, sont tracés sur une surface unie, de couleur ocre, où quelques touches blanches dessinent à peine les „lumières“ et les rides; l'ombre est presque inexistante.

Il est encore intéressant de noter qu'à Mistra-même, la capitale récemment fondée du despotat grec de Morée, la Métropole de Saint-Démétrius, érigée en 1291—2, est décorée de peintures dont une partie, oeuvre probablement d'artistes locaux, représente le martyre de saint Démétrius et les miracles des saints Côme et Damien.[22] Les compositions, étalées sur un

---

[19a] L. Dournovo, *Min. Arméniennes*, Paris, 1960, pl. 131.

[20] G. Sotiriou, dans Epétiris de la Société des Etudes Byzantines, t. 2, 1925, pp. 243—276 (en grec). Cf. M. Chatzidakis, dans Connoisseur N° 603 (1962), p. 33, fig. 11.

[21] K. Lassithiotakis, *Deux églises dans le département de la Canée en Crète*, dans Deltion de la Société d'Archéologie Chrétienne, Pér. IV, t. II, 1961, pp. 38—51, pl. 20—26 (en grec, avec résumé en français). S. Papadaki-Oekland, *L'église de Kéra à Kritsa*, dans Archéol. Deltion, t. 22, 1967, p. 87—111, pl. 55—77 (en grec, rés. en anglais).

[22] M. Chatzidakis, *Mistra*², Athènes 1958 (en grec), pp. 35 et s., pl. 10; Id., *La peinture à Mistra* (en grec), dans Anglohelliniki Epithéorissis, t. 6 (1953). Cf. Millet, *Mistra*², pl. 68—70, 73, 74.

plan, sont sans densité, et les architectures, sans profondeur, servent surtout à encadrer des figures trapues qui ont des attitudes et des gestes expressifs mais conventionnels (Fig. 27). Pourtant, les figures, seules ou en groupe, sommairement modelées, dépourvues d'élégance, ont une plénitude dans l'articulation rythmique des gestes et des attitudes, qui leur confère ainsi une force expressive peu commune. Mais, dans la capitale libre de la Morée grecque, le savant métropolite de Lacédémoine qui vient de Constantinople s'adressera vite, paraît-il, à des artistes de Salonique pour compléter dans le style moderne le reste de la décoration de son église métropolitaine. La qualité de ces peintures retardataires de la Grèce occupée montre que ce retard ne serait pas dû à une certaine inertie ou à une sorte d'incapacité, mais plutôt à un attachement volontaire à certaines manières consacrées et enracinées dans l'art du passé. Ces manières, d'ailleurs fort variées, devaient correspondre à un certain état d'esprit de ces régions qui étaient fort savamment privées de prélats, personnes d'habitude de haute culture, de leur Eglise. Il ne serait pas prudent de parler de naïveté à propos de ces artistes qui sont conscients de leur volonté artistique et qui sont en état d'atteindre leurs buts modestes en pleine possession de leurs moyens.

Il était dans notre intension de ne pas toucher au problème des influences occidentales, qui se pose à tout instant. Nous en reparlerons après la publication des peintures de Crète, de Cythères, de Naxos et d'Eubée. On pourrait seulement signaler, en s'appuyant sur nos connaissances actuelles, que le rôle de ces influences ne dépasse pas certaines limites. Elles ne sont acceptées, généralement, que dans la mesure où cela peut enrichir le fond de thèmes, et rarement pour enrichir les manières et les techniques.

En terminant ce bref exposé qui est loin de donner le vrai visage de la peinture monumentale en Grèce pendant le XIII^{e} siècle, je voudrais souligner une des constatations qui s'en dégagent: dans le pays actuellement grec, il y avait — sur le plan artistique — pendant tout le XIII^{e} siècle, deux zones de niveau et de tendances différents, entre lesquelles il y avait des échanges continus, mais qui gardent chacune sa physionomie propre. C'est d'abord la zone libre — qui est aussi la zone de haute culture — qui se trouve en contact immédiat avec Constantinople et puis, celle de la Grèce occupée, qui persiste avec une ténacité remarquable dans ces vieilles traditions; des exceptions notables peuvent, d'ailleurs, toujours augmenter de part et d'autre.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas, au fond, un langage commun pour l'expression plastique des pensées et des sentiments religieux, qui a ses propres idiomes et ses propres dialectes. Et cela ne veut pas dire aussi que le phénomène d'existence d'une riche gamme de manières expressives était propre seulement au pays actuellement grec, et qu'il ne s'étendait pas sur tous les peuples bénéficiaires du vaste fond culturel formé sous l'égide de Byzance.

Athènes

Provenance des Photographies:

Fig. Nos 1, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25 et 27: Archives Photographiques de Peintures murales de la Fondation Royale de Recherches.

Fig. Nos 3—8 et 15: M. Ph. Zachariou (qui était chargé de la restauration).

Fig. N° 26: Mme St. Papadaki-Oekland.



Fig. 1. Arta, Kato-Panagia, Saint Hypatios.



Fig. 2. Arta, Saint-Nicolas de Rhodes, Les enfants dans la fournaise.



Fig. 3. Salonique, Achiropiitos, Saint Gorgonios.



Fig. 4. Eurytanie, Èpiskopi, Saint Oreste.

Fig. 5. Eurytanie, Èpsikopi, unjuste, détail de la Descente aux limbes.



Fig. 6. Eurytanie, Èpiskopi, Saint Côme.





Fig. 7. Véria, Saint-Jean le Théologien, Ange, détails de l'Ascension.



Fig. 8. Kastoria, Mavriotissa, Crucifiement.





Fig. 9. Kalyvia-Kouvara, Saint-Pierre, Le métropolite Michel Choniate.

Fig. 1o. Kalyvia-Kouvara, Saint-Georges, Le Christ du Jugement dernier.

Fig. 11. Kalyvia-Kouvara, Saint-Georges, L'archimandrite damné.

Fig. 12. Kalyvia-Kouvara, Saint-Georges, Un ange acolyte.







Fig. 13. Mérinda, Quarante Martyrs, détail.



Fig. 14. Mérinda, Entrée à Jérusalem.

Fig. 15. Oropos, Saint Étienne.



Fig. 16. Eubée, Psachna, Saint Étienne, 1245.

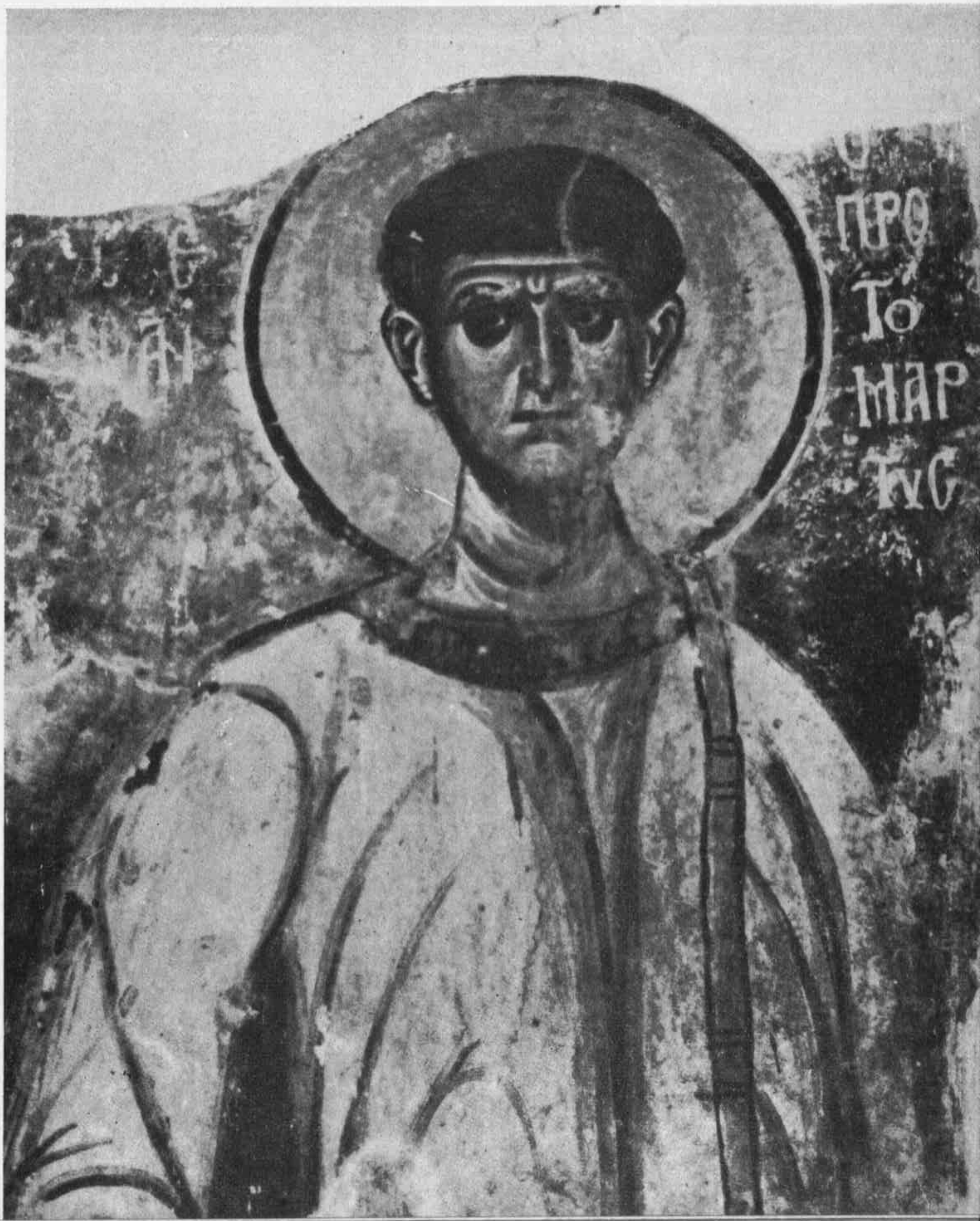




Fig. 17. Péloponnèse, Kranidi, Philoxénie d'Abraham, 1244.



Fig. 18. Péloponnèse, Kranidi, Ascension, détail, 1244.



Fig. 19. Naxos, Vierge de la Déisis.



Fig. 20. Arta, Parigoritissa, Prophète Élisée, vers 1290.



Fig. 21. Arta, Parigoritissa, Prophète Jérémie, vers 1290.



Fig. 22. Élasson, Olympiotissa, Saint Macaire, vers 1296.



Fig. 23. Eubée, Pyrghi, Entrée à Jérusalem, détail, vers 1296.



Fig. 24. Eubée, Sainte-Thècle, Ascension, détail, vers 1296.

Fig. 25. Égine, Omorphi Ekklissia, Ascension, détail, 1284.



Fig. 26. Crète, Kounani, Saint-Georges, Saint Côme, 1284.

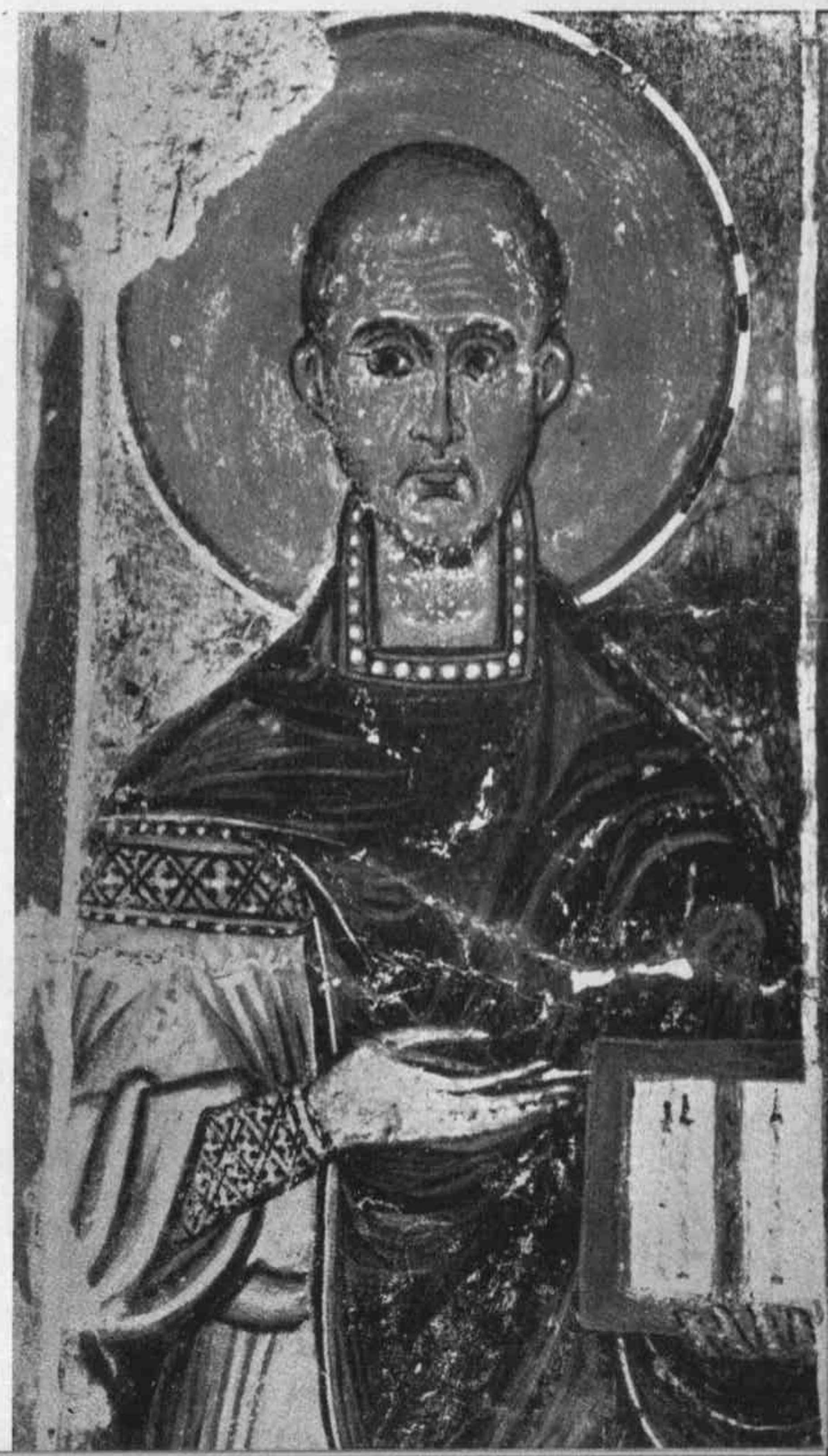




Fig. 27. Mistra, Saint-Démètre, Martyre du Saint, 1291—1292.

A. XYNGOPOULOS

ICONES DU XIII[e] SIECLE EN GRECE

Les églises, les monastères, les Musées et les Collections privées de Grèce possédent bon nombre d'icônes qu'on pourrait placer avec assez de certitude au XIII[e] siècle byzantin. Mais pour des raisons diverses ce n'est que ces dernières années que nous sommes parvenus à les distinguer des oeuvres postérieures ou antérieures. La cause principale de ce retard est surtout due au fait que la plupart de ces icônes étaient couvertes de repeints postérieurs qui avaient fortement altéré leur physionomie. C'est donc après leur nettoyage méthodique et systématique effectué ces dernières années que nous avons su les étudier et les placer au XIII[e] siècle, à cette période de l'art pictural de Byzance qui présente un intérêt capital. Ce siècle est en effet pour la peinture byzantine, comme on le sait, une époque pour ainsi dire critique, période où s'élabore la transition entre le style maniéré de la fin du XII[e] siècle et les formes vigoureuses et réalistes du temps des Paléologues.

Dans cette courte communication que m'ont fait l'honneur de me confier les organisateurs de ce Symposium et dans le temps à ma disposition je ne me propose pas de parler de toutes les icônes qui se trouvent en Grèce et que nous datons du XIII[e] siècle. Ce serait trop long. J'ai cru beaucoup plus utile de faire un petit choix d'exemples illustrant les divers courants, les diverses tendances observées sur les icônes de la période en question. Et c'est présisément ce but de montrer des exemples représentatifs de ces diverses tendences qui ne m'a pas permis de suivre dans cet exposé une succession chronologique d'ailleurs sinon impossible, toujours problématique.

Enfin je dois ajouter que nombre de ces icônes ont déjà figuré à l'Exposition d'art byzantin tenue à Athènes l'année passée.

1 — En commençant cette brève présentation je voudrais parler des deux médaillons peints de part et d'autre de la célébre icône de la Vierge au couvent de Méga Spiléon, dans le Péloponnèse, et contenant les bustes des archanges Michel et Gabriel[1] (fig. 1). L'exécution li-

[1] Ils sont publiés dans mon étude sur l'icône de la Vierge du monastère de Méga Spileon: 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς, 1933, p. 106—7, fig. 4—5. Le médaillon de l'archange Gabriel est aussi reproduit dans l'article de M. Chatzidakis, *L'icône byzantine*, (Saggi e Memorie di Storia dell' Arte, 2, Venise 1959), p. 28, fig. 15.

néaire et fortement stylisée, ainsi que d'autres détails, placent ces deux figures à côté d'une série de monuments de la fin du XII^e siècle et surtout à côté des fresques bien connues de Nereditsa en Russie, datées de 1199. Et c'est précisément à cause de cette parenté que j'ai daté dans ma publication, déjà assez ancienne, de cette icône fameuse les médaillons en question de la fin du XII^e siècle. Mais en étudiant de plus près l'évolution de ce style linéaire, surtout sur des monuments récemment venus à jour, je me suis persuadé que celui-ci continua d'être encore à l'honneur jusqu'aux premières décades du XIII^e siècle dans les ateliers de province; comme on sait ceux-là se détachent très difficilement des vieilles traditions. D'autre part nos médaillons présentent une parenté évidente avec certaines icônes de l'école de Novgorod, surtout avec celle bien connue de la tête d'un ange, au Musée Russe de Leningrad, appelée „l'Ange aux cheveux d'or“[2] placée par Aïnalov au seuil du XIII^e siècle.[3] Enfin nos deux anges sont très proches, comme facture, de celui d'une fresque dernièrement retrouvée à Sanli Kilisse en Cappadoce, fresque qu'on date en se fondant sur d'autres indices du début du XIII^e siècle.[4] Or je crois maintenant, avec beaucoup de réserve il est vrai, que ces deux médaillons, comme peut-être l'icône-même de la Vierge qui est en relief de cire, peuvent appartenir aux toutes premières années du XIII^e siècle et que cette oeuvre intéressante, l'icône de la Vierge, provient d'un atelier de province, probablement d'un atelier palestinien.

2. Tous ceux qui ont visité, l'année passée, l'Exposition Byzantine d' Athènes, ou ceux qui ont feuilleté son Catalogue, se rappelent sans doute la très belle petite icône de saint Théodore Tiron en pied appartenant au monastère de Saint-Jean-l'Evangéliste de Patmos[5] (fig. 2).

Les formes amples et lourdes du crops se trouvent encore dans l'esprit quelque peu archaïque des oeuvres plus anciennes. Mais dans l'icône de Patmos qui nous occupe on voit beaucoup de détails nouveaux. La cuirasse par exemple qui, dans les oeuvres du XII^e siècle, a une forme pour ainsi dire neutre sans aucun rapport avec le corps du guerrier qu'elle recouvre[6], dans l'icône en question s'adapte étroitement au buste, comme si elle était de drap, et souligne les détails anatomiques de la poitrine. Il est vrai que nous trouvons une tentative analogue, dès 1148, dans la figure de saint Nestor sur les mosaïques de Cefalù en Sicile.[7] Mais la comparaison nous montre d'une manière absolument convaincante que dans l'icône de Patmos il y a un progrès très sensible indiquant, à mon sens, une époque beaucoup plus récente. Pro-

---

[2] Cf. V. Lasareff, *L'art de Novgorod* (en russe), Moscou 1947, pl. 26 et p. 42 sq.

[3] D. Aïnalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, Berlin—Leipzig 1933, 64.

[4] M. Ipsiroglu — E. Eyuboglu, *Une église rupestre en Cappadoce* (sans lieu et date), p. 25, fig. 13. Meilleure reproduction dans D. Talbot Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, p. 261, fig. 233.

[5] Reproductions: S. Papadopulos, Πάτμος. Ἱερὰ Μονὴ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Athènes 1962, p. 36, fig. 31. *L'art byzantin-art européen.* Catalogue de l'Exposition d'art byzantin tenue à Athènes en 1964, p. 274, No 242 et planche.

[6] Cf. p. ex. les mosaïques de Cefalù en Sicile: O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pl. 7 A.

[7] Demus, *op. c.* Meilleure reproduction dans V. Lasareff, *Histoire de la peinture byzantine* (en russe), Moscou 1947—48, II, pl. 184.

grès il y a aussi dans le fait que notre figure a abandonné la pose hiératique et l'immobilité des saints du XII^e siècle. Il y a là du mouvement, signe d'un réalisme dont les premiers indices apparaissent, vers 1200, dans les mosaïques des saints militaires à Daphni.[8] Enfin chose nouvelle et, si je ne me trompe unique, le très grand bouclier attaché diagonalement au dos du saint guerrier. Cette nouveauté ne paraît pas avoir de suite. Pourtant ce schéma diagonal, nous le retrouvons vers la fin du XIV^e ou le début du XV^e siècle dans la charmante petite icône de saint Démétrius provenant de Chilandari et appartenant aujourd'hui au Musée des Arts Décoratifs de Beograd.[9] Son peintre a répété la diagonale, mais il a substitué à l'extrémité pointue du bouclier le pan du manteau flottant que porte le saint.

Tous ces détails montrent donc que le peintre de l'icône de Patmos a été touché par le souffle rénovateur qui caractérise l'art du XIII^e siècle.

3 — A Veria en Macédoine on voit, dans l'église du prophète Elie, une icône bilatérale portant sur ses deux côtés l'image de la Vierge à l'Enfant du type classique de l'Hodigitria. L'image la plus ancienne est celle du côté qui porte un cadre très mince sculpté sur la planche même[10] (fig. 3).

Ce qui frappe dans cette peinture est sans doute la hauteur exagérée du front de l'Enfant. Mais le cas n'y est pas unique. En effet, ce front très haut nous le retrouvons dans certaines figures sur les fresques encore inédites d'une église de l'Attique, celles de Saint-Pierre au village de Kalyvia (fig. 4). Le portrait conservé parmi ces fresques du célèbre Michel Choniate, le dernier métropolite d'Athènes avant la prise de la ville par les Croisés en 1204, nous donne un terminus post quem, car on sait que ce savant prélat mourut vers 1220. Dans la fresque en question il porte l'auréole de sainteté, ce qui nous permet de conclure que ce portrait a été peint après son décès. Un second portrait du même métropolite, égaliment auréolé, est conservé sur les fresques, inédites aussi, datées de 1234, d'une autre chapelle de l'Attique aménagée dans une grotte du mont Pentélique.

Or ce front très haut est un détail non ignoré des peintres du XIII^e siècle, ce qui nous permet de placer l'icône qui nous occupe parmi les oeuvres de cette époque. Je voudrais aussi ajouter que ce front très haut nous le retrouvons en Crète dans les fresques d'une chapelle datées de 1315[11], ce qui prouve la persistance des vieilles traditions dans les ateliers provinciaux.

Nos conclusions sont enfin corroborées, à mon sens, par un détail assez intéressant: le nez très mince de la Vierge qui rappele certaines figures de saints dans les fresques de l'église de la Mère-de-Dieu à Studenica, datées de 1208.[12]

En terminant je voudrais signaler cette extrême luminosité des visages sur lesquels les ombres presque diaphanes sont fortement réduites et ne servent que pour obtenir le modelé des

[8] Cf. 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς, 1936, p. 132, fig. 10.

[9] V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, pl. LVI et p. 107 sq. No 40. Reproduction en couleurs dans S. Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédoine*, Belgrade s. d. pl. 69.

[10] Inédite. Cf. *L'art byzantin-art européen*, p. 264, No 221.

[11] Reproduction dans C. Kalokyris, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Athènes 1957, pl. LXXXI.

[12] G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*. Fasc. I. Album présenté par A. Frolow, Paris 1954, pl. 41, 4.

volumes et encore pour rendre plus intense la luminosité de la chair dont la matière fait penser à l'émail.

4 — L'extrême luminosité de la chair, la réduction au minimum des ombres, la matière d'émail et encore d'autres détails nous permettent d'attribuer à la même époque l'icône de saint Georges qui se trouve au Palais Episcopal de Mitylène[13] (fig. 5). Le dessin des traits du visage, les petites lignes blanches qui y font ressortir les points les plus en saillie rappelent l'icône du Christ Sauveur de Chilandari datée très justement par M. Radojčić des environs de 1260.[14] Enfin la noblesse et l'esprit hellénistique qui caractérisent cette belle figure du saint guerrier rattachent cette icône au grand art de la Capitale, dont quelques productions vont maintenant nous occuper.

5 — Voyons d'abord le fragment d'une planche en bois qui servait autrefois d'architrave à une petite iconostase que M. Chatzidakis a trouvé au monastère athonite de Vatopédi. Sur cette planche malheureusement assez mal conservée on voit, à côté de quelques-unes des grandes fêtes et des scènes de la vie de la Mère de Dieu, la Déisis, c'est-à-dire le Christ trônant entre la Vierge et le Précurseur debout accompagnés de deux anges[15] (fig. 6—7). Le modelé très doux de ces figures, sans grands contrastes d'ombre et de lumière, la manière picturale de dessiner les traits des visages sans lignes fermes, rattachent cette oeuvre excellente aux miniatures bien connues de l'Evangile No 5 du monastère athonite d'Iviron (fig. 8), produit indiscutable d'un scriptorium de Constantinople appartenant au XIII^{e} siècle comme l'a démontré d'une manière absolument sûre le professeur Weitzmann.[16] La peinture de Vatopédi fait aussi penser aux miniatures également très connues du Parisinus Gr. 54, copie probablement dirécte du manuscrit d'Iviron, mais sans la grande finesse du prototype[17], et enfin aux figures des évangélistes d'un manuscrit presque inconnu, le No 118 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes[18] (fig. 9).

6 — Mais une oeuvre capitale de l'art de Constantinople est sans doute l'icône de l'apôtre saint Jaques en buste conservée au monastère de Saint-Jean-le-Théologien de Patmos[19] (fig. 10). Le modelé très large, la simplicité et le caractère manifestement monumental dans

[13] Cf. *L'art byzantin-art européen*, p. 271, No 236 et planche.

[14] Radojčić, *op. c.* pl. 3 et 7.

[15] Chatzidakis, *L'icône byzantine*, p. 27—28, fig. 13—14. Cf. aussi *Frühe Ikonen* (K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić), Wien—München, 1965, pl. 43 (Le Christ), M. M. Chatzidakis a consacré à cette architrave une étude exhaustive dans le Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Série IV, vol. 4, 1966, p. 377 sq.

[16] K. Weitzmann dans la Gazette des Beaux Arts, 1944, 202 sq. Cf. aussi Lasareff. *op. c.* I, 164 et 340, note 26.

[17] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, pl. XC—XCVI.

[18] La bibliographie dans *L'art byzantin-art européen*, p. 566, No 324. Ajouter: M. Chatzidakis — A. Grabar, *La peinture byzantine et du haut moyen âge*, Paris 1965, pl. 96. Reprod. en couleurs dans K. Papaioannou, *La Peinture byzantine et russe*, Lausanne 1965, page 54.

[19] Cf. *L'art byzantin-art européen*, p. 271, No 235 et planche. Reproduction en couleurs dans *Frühe Ikonen*, pl. 39.

l'exécution rattachent étroitement cette figure splendide aux magnifiques fresques de Sopoćani, du monument dont nous célébrons le centseptième anniversaire.

Ce chef-d' oeuvre, l'icône de saint Jaques, profondément pénétré de la tendance à un retour aux vieux modéles hellénistiques, annonce déjà la grande expansion de la peinture du temps des Paléologues, telle que l'a élaboré Constantinople.

7 — C'est vers un autre domaine que nous conduit l'icône bilatérale de saint Georges sculptée sur bois que posséde le Musée byzantin d'Athènes.[20] Sur sa face principale on voit le saint en relief debout, dans l'attitude de la prière devant le Christ en buste, encadré dans un quart de cercle. Aux pieds du saint se trouve le minuscule portrait peint d'une religieuse prosternée, sans doute la donatrice. De part et d'autre de la figure sculptée sont peints douze petits tableuax représentant des scènes de la vie du saint (fig. 11).

Sur la face postérieure de l'icône sont figurées sainte Marina et une autre sainte avec un costume royal et une couronne sur la tête, peut-être sainte Catherine ou sainte Irène. Les deux saintes lèvent les mains en prière devant un buste du Christ. Malheureusement ces belles figures sont très mal conservées (fig. 12).

Cette intéressante icône provient de Castoria. Elle appartient donc au groupe des images en relief sur bois, dont nous connaissons en Macédoine d'autres exemples, comme l'icône de saint Georges dans l'église du village de Gallista — aujourd'hui Omorphoclissia — près de Castoria[21], l'icône inédite de saint Démétrius en très bas relief dans la même église et encore le relief bien connu de saint Clément dans l'église portant aujourd'hui le nom de ce saint à Ohrid.[22]

Ce n'est pas le moment de parler ici longuement de ce groupe très curieux des icônes sculptées sur bois. Je me bornerai à celle du Musée Byzantin d'Athènes qui diffère des autres surtout en deux points: d'abord elle combine le relief à la peinture — je pense aux scènes qui encadrent la figure sculptée — et en second lieu elle est bilatérale.

Le regretté G. Sotiriou voyait dans cette icône une influence occidentale, surtout dans la forme en écusson du bouclier du saint et dans sa décoration en damier.[23] Mais cette forme en écusson du bouclier nous la retrouvons dans des oeuvres de beaucoup antérieures au XIII^e siècle.[24] Une influence italienne est également vue dans l'icône qui nous occupe par R. Lange,

---

[20] *L'art byzantin-art européen*, p. 271, No 237 et planche. Reproduction en couleurs de la face principale dans *Frühe Ikonen*, pl. 49.

[21] R. Lange, *Die byzantinische Reliefikonen*, Recklinghausen 1964, p. 123 sq. et fig. 50. Une photographie du relief entier est donnée par E. Stikas dans *B. Z.* 51, 1958, pl. XI, fig. 15.

[22] Lange, *op. c.* p. 124 et fig. 51. Cf. aussi le livre de Mme Ljubinković et les articles des Mmes Han et Silianovska-Novikova cités dans les notes suivantes.

[23] G. Sotiriou dans les Mélanges Ch. Diehl. II, Paris 1930, 179.

[24] Sauf le camée du British Museum, cité par Sotiriou, l. c. 179, note 3, voyez le stéatite de Vatopédi dans Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2e éd. II, p. 670, fig. 330, et le camée du Palais des Armures du Kremlin à Moscou: L. Pisarskaja—A. Bank, *Monuments d'art byzantin du V^e—XVI^e siècles au Palais des Armures* (en russe), Leningrad—Moscou, s. d. pl. XXX. Octateuque du Sérail: Bulletin de l'Institut Arhéologique Russe de Con/ple, 12, 1907, Album, pl. XXXV, 235, XL, 259.

surtout dans la combinaison de la figure du saint en relief avec les scènes peintes qut l'encadrent, combinaison qu'il retrouve dans certaines oeuvres italiennes du XIII^{e} siècle.[25] Toutefois on pourrait remarquer que ce schéma de la figure du saint peinte au milieu de scènes, également peintes, qui racontent sa vie, n'est pas inconnu de l'art byzantin.[26] Enfin l'hypothèse d'une influence occidentale est suivie aussi par Mme Ljubinković dans son très précieux ouvrage sur les bois sculptés, qui vient de paraître.[27]

Quant à moi, ce n'est qu'avec beaucoup de réserve que j'admettrais ces prétendues influences occidentales. Il est vrai que dans les fresques des XIII^{e} et XIV^{e} siècles de Serbie et de Macédoine grecque on rencontre certains motifs de provenance occidentale, mais ils se rapportent presque exclusivement à l'iconographie et non au style. Ces motifs d'iconographie occidentale pourraient s'expliquer, je crois, facilement. Ils constituent très probablement des apports venus d'Italie à la péninsule balkanique par l'Adriatique et les côtes de Dalmatie.

Enfin, si pour la figure sculptée de saint Georges, dans l'icône du Musée Byzantin d'Athènes, on pourrait accepter, bien difficilement il est vrai, certaines influences occidentales, il n'en est rien pour ses parties peintes, c'est à dire les scènes de la vie du saint, les deux bustes des anges dans la face principale, au-dessus de la figure sculptée (fig. 13), et encore les deux saintes en pied de la face postérieure (fig. 12). Dans toutes ces peintures de style et d'iconographie purement byzantins on ne peut trouver un supçon d'influence étrangère.

Mais, à mon avis, le problème le plus saillant est de savoir d'où provient ce groupe d'icônes en bois sculptée. Sont-elles toutes de même origine? Sur cette question les opinions sont, comme on le sait, très diverses. Pour l'icône de saint Georges que nous étudions ici Sotiriou pensait à une origine constantinopolitane.[28] Pour le relief de saint Clément à Ohrid, Fr. Mesesnel l'attribuait à un atelier local[29], ce que paraît accepter aussi Mme Ljubinković en pensant que son artiste „se référait plutôt aux modèles qu'offrait la peinture murale des églises orthodoxes de la région"[30]. Enfin Mme V. Han dans l'étude pleine d'idées nouvelles et très intéressantes qu'elle a consacrée à ce relief, pense qu'il est le produit d'un art hybride romano-gothique byzantin, développé au Sud des Balkans à l'époque de la domination française du Péloponnèse, et que cette oeuvre a été faite au centre même du culte de saint Clément, c'est à dire a Ohrid.[31]

Mais, à mon sens, il est encore une direction vers laquelle on pourrait tourner le regard. Je pense au despotat d'Epire qui précisément au XIII^{e} siècle connut dans les arts un éclat

[25] Lange, *op. c.* 122.

[26] Voyez p. ex. la série des icônes conservées au monastère de Sinaï: G. et M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, Athènes 1956, pl. 165—170.

[27] M. Ćorović-Ljubinković, *Les bois sculptés du moyen âge dans les régions orientales de la Yougoslavie*, Beograd 1965, 147.

[28] Sotiriou, article cité, 179.

[29] F. Mesesnel dans les Atti del V Congresso Interanz. di Studi Bizantini, II, Roma 1940 (= *Studi Bizantini e Neoellenici*, 6, 1940), 265.

[30] Ljubinković, *op. c.* 147.

[31] V. Han dans le Zbornik du Musée des arts appliqués de Beograd, 8, 1962, 23.

merveilleux. On sait en effet que les despotes d'Epire furent à un moment donné les maîtres du territoire qui s'étendait depuis l'Adriatique et la mer Egée jusqu' à Philippopoli.[32] On sait d'autre part que la célèbre église de Parigoritissa à Arta, fondée, d'après les dernières recherches du professeur A. Orlandos, entre 1283 et 1296[33], combine une décoration en mosaïques dont le style et l'iconographie sont purement byzantins, à une ornementation sculptée, témoignant des influences manifestement occidentales, ce qui arrive d'ailleurs à bon nombre d'églises en Serbie.

Pourrait-on penser à des rapports entre cet art du despotat d'Epire et les icônes en bois sculpté de la Macédoine serbe et byzantine? De tels rapports sauraient d'ailleurs expliquer les prétendues influences occidentales plus facilement que l'hypothèse des maîtres de la Cour de Boniface de Montférate[34], étant donné que la vie du royaume latin de Thessalonique fut très éphémère. Elle, comme on le sait, ne dura que dix neuf années seulement (1204—1223).[35]

En faveur enfin de l'hypothèse d'une provenance épirote de ces icônes sculptées sur bois on pourrait mentionner la très vieille légende encore vivante à Gallista — Omorphoclissia — selon laquelle le grand relief de saint Georges conservé dans l'église de ce village fut trasporté d'Epire sur le dos d'un boeuf.

Le résultat donc de tout ce que nous venons d'exposer est que le lieu de provenance de ce groupe d'icônes sculptées sur bois, leur origine commune ou différente constituent des problèmes assez compliqués qui attendent leur solution.

8 — L'icône de saint Nicolas en buste, la dernière dont j'aurais à parler, se trouve au Palais Episcopal de Mitylène[36] (fig. 14). Les traits du visage et les rides stylisées, héritage de la peinture de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, rattachent ce tableau à certaines oeuvres de la fin du XIII^e siècle, comme la très belle icône de l'Evangéliste saint Mathieu au Musée National d'Ohrid.[37] Les rides surtout en hémicycle, de part et d'autre du nez, présentent des analogies très étroites avec certaines figures de vieillards dans les fresques de 1295 à Saint-Clément d'Ohrid.[38] Cette forme de rides se continuera dans la peinture de Macédoine jusqu'aux premières années du XIV^e siècle, comme par exemple dans les fresques du Protaton au Mont Athos.[39]

---

[32] Cf. O. Tafrali, *Thessalonique, des origines au XIV^e siècle,* Paris 1919, 214.

[33] A. Orlandos, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Athènes 1963, 158 et XL.

[34] Hypothèse émise par Mme Ljubinković, *op. c.* 147. Une hypothèse analogue est aussi formulée par Mme T. Silianovska-Novikova qui pense à une influence de la sculpture sepulcrale romane venue en Macédoine au temps du royaume latin de Thessalonique. Cf. Académie des Sciences de Bulgarie. Bulletin de l'Institut des Arts plastiques (en bulgare), 6, 1963, 72.

[35] Cf. Tafrali, *op. c.* 192 sq.

[36] *Art byzantin-art européen,* p. 274, No 244.

[37] Djurić, *Icônes de Yougoslavie,* pl. IX et p. 86, No 7. Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédoine,* pl. 4—5. Reproduction en couleurs dans *Frühe Ikonen,* pl. 169.

[38] D. Čornakov, *Les fresques de l'église de Saint-Clément à Ohrid,* Beograd 1961, fig. 33, 49, 54, 56.

[39] G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures,* Paris 1927, pl. 38.1, 39.1, 43.1, 44.1, 45.1 etc.

Mais dans l'icône qui nous occupe l'extrême stylisation, la sécheresse de l'exécution et certains archaïsmes montrent qu'elle est le produit d'un atelier provincial resté en marge de l'influence des grands centres créateurs de l'époque.

Ainsi avec cette dernière oeuvre nous sommes arrivés au seuil du XIV^e siècle, qu'il ne nous est permis de franchir.

Si maintenant, au terme de cette présentation d'un choix très restreint d'icônes, qui se trouvent en Grèce et qui appartient sûrement au XIII^e siècle, nous voulions jetter un coup d'oeil retrospectif sur les oeuvres étudiées, nous aboutirions à quelques conclusions, à mon avis, assez intéressantes.

Ce qui nous frappera le plus est la diversité extraordinaire des courants artistiques que nous y avons rencontrés, diversité qu'on ne trouve, si je ne me trompe, dans aucune autre période de la peinture byzantine. On y sent en effet une fièvre créatrice, un vif désir de changement, une tendance vers des modes d'expression artistique nouvelle. Tout ce mouvement, toutes ces tendances, tous ces essais aboutiront aux merveilleux épanouissement, à la floraison admirable du grand art de l'époque des Paléologues.

Il est hors de doute que cette diversité de tendances, ces efforts de renouvellement donnent un attrait tout particulier à la peinture de cette époque. Mais ils suscitent par ailleurs, pour celui qui tacherait de l'étudier, de très grandes difficultés. Ils posent des problèmes embarressants, dont la solution vient à peine de trouver sa voie.

Maintenant que nous connaissons plus ou moins bien la peinture monumentale du XIII^e siècle, nous sommes en effet assez loin de ce temps où on essayait d'expliquer l'art merveilleux des Paléologues par des hypothèses presque toutes inadmissibles aujourd'hui. Mais la tâche des chercheurs commence à peine à s'accomplir. Il y a beaucoup à faire encore pour que l'évolution de la peinture de chevalet du XIII^e siècle byzantin soit pleinement éclaircie.

Athènes

Fig. 1. Les archanges Michel et Gabriel sur l'icône de la Vierge au monastère de Méga Spiléon (Péloponnèse).







Fig. 2. St. Théodore Tiron, icône au monastère de St. Jean l'Evangéliste de Patmos.



Fig. 3. La Vierge Hodigitria, icône bilatérale dans l'église du prophète Elie à Veria (Macédoine).

Fig. 4. St. Athanase, fresque dans l'église de St. Pierre à Kalyvia (Attique).



Fig. 5. St. Georges, icône au Palais Episcopal de Mitylene.





Fig. 6. Le Christ de la Déisis, détail d'une architrave d'iconostase au monastère de Vatopédi (Athos). Phot. M. Chadzidakis.

Fig. 7. La Vierge et un ange, détail de la Déisis sur la même architrave (voy. fig. 6). Phot. M. Chadzidakis.





Fig. 8. Le Christ, détail agrandi d'une miniature de l'Evangile № 5 (f. 131 v.) du monastère d'Iviron (Athos).



Fig. 9. St. Luc, miniature de l'Evangile № 118 (f. 69 v.) de la Bibliothèque Nationale d'Athènes.



Fig. 10. L'apôtre St. Jaques, icône au monastère de St. Jean le Théologien de Patmos.



Fig. 11. St. Georges avec scènes de sa vie, icône bilatérale au Musée Byzantin d'Athènes, face principale.



Fig. 12. Ste. Marina et ste. Irène (?), face postérieure de l'icône bilatérale, fig. 11.



Fig. 13. Ange sur la face principale de l'icône, fig. 11.



Fig. 14. St. Nicolas, icône au Palais Episcopal de Mitylène.

D. TALBOT RICE

THE PAINTINGS OF HAGIA SOPHIA, TREBIZOND

The church of Hagia Sophia at Trebizond was first brought to the attention of scholars around the middle of the last century, when Texier examined it and Finlay described a royal portrait painted on the wall inside the church.[1] The portrait was designated in an inscription as "The Emperor Manuel, King of the Romans and Founder (κτήτωρ) of the building. Both observers noted the presence of paintings on the walls, but they were covered with whitewash and could only be faintly discerned; Finlay had to clean the inscription before he could read it. Paintings covered with whitewash were noted by Lynch when he visited the church in 1893[2], but soon after the building underwent a full and elaborate restoration as a mosque and its walls were entirely replastered, thus completely obscuring the paintings.

In 1917 the Russian forces advanced to Trebizond as part of the allied war effort. An archaeological mission, under the leadership of Professor Uspensky, former director of the Russian Archeological Institute at Constantinople, accompanied the army and began the work of removing the plaster, and portions of two scenes on the side-walls of the apse, and a fragmentary Crucifixion on the north wall of the naos underwent a preliminary cleaning, but not very much could be done before the army was forced to withdraw as a result of the Russian revolution.[3] For a time the church was used by the military as a store; then it once again became a mosque, and it served as such when I first visited Trebizond in 1929. Even if funds to effect the cleaning of the paintings could then have been raised it is very doubtful if permission to undertake the work would have been forthcoming. But by the fifties conditions had changed in Turkey, permission to work in the building was granted without difficulty, and thanks to the

[1] C. Texier and R. P. Pullan, *Byzantine Architecture*, London, 1864, Pls. 60 to 65, pp. 198. 199. George Finlay, *History of Greece from its Conquest by the Crusaders to its Conquest by the Turks and of the Empire of Trebizond*, Edinburgh and London, 1851, p. 395. There is a fuller account of Finlay's visit in his manuscript notes, in the library of the Britisch School at Athens.

[2] H. F. B. Lynch, *Armenia*, London, 1901.

[3] P. I. Uspenskij, *Ocherki iz istorii Trapezunskoj Imperii*, Leningrad, 1929. Especially pp. 63 to 65.

generous support of the Russel Trust work was begun in 1955. It continued each year for a season of some seven months until 1963, when we were able to hand the building over to the Antiquities Department of the Turkish Government. At the same time the Turkish Government undertook a restoration of the structure, which is now sound and water-tight, and the building has been constituted an "ancient monument" and is open to visitors, with a guardian installed.

The actual cleaning was under the charge of my friend and colleague Mr David Winfield, who learnt the technique of cleaning while he was a British Council scholar in Yugoslavia. Work began in the apse and the apsidal chapels, while the body of the church was still in service as a mosque; after 1960 the whole building was put at our disposal, for a new mosque was built by the Department of Religious Foundations (Evkaf) in a position more convenient for the local congregation. As our work proceeded we found that unfortunately a great deal of the original plaster had been destroyed when the building was reconditioned as a mosque at the end of the nineteenth century. Where the Byzantine plaster that bore the paintings was soft it was apparently torn down: this was especially the case in the body of the chruch, where very little remained. Where the plaster was hard it was severely hacked to facilitate the adherence of the new plaster. In these places the under-layer of plaster was entirely removed down to the level of the masonry and the holes were filled in with new, specially prepared plaster, into which a fungicide had been mixed to afford protection against damp; the new plaster was toned in so that the general effect of the paintings was not marred when looked at from a distance, though at close range the repaintings were quite visible. The paintings can thus be enjoyed by the ordinary visitor, but there is no faking or deception.

In the church itself the prothesis and the diaconicon and the ends of the aisles immediately preceeding them were adorned with scenes from the Virgin's life. The paint was here mostly in poor condition, most of the upper layers of colour having flaked off. But the under layers, apparently painted on the damp plaster and therefore more durable, were preserved, so that the outline of the paintings could be followed, even if it was impossible to appreciate the workmanship or the style. In most cases the main outlines of the paintings had actually been incised. In the main apse the paintings were in better condition; in the conch was the Virgin, enthroned, with the child on her knee, with the archangels Gabriel and Michael on either side; on the vault before the apse was the Ascension (Pl. 1), and on the vertical walls at either side the Incredulity of Thomas was shown above and the Appearance of Christ on the shores of Lake Tiberias below to the north (Pls. 2 and 4). On the southern wall the lower scene, perhaps Pentecost, had perished; above was the Mission of the Apostles, though only four apostles survive. St. Peter's head is particularly fine (Pl. 3). On the western vault were other scenes from the Passion cycle. The Last supper was comparatively well preserved on the southern side, with a portion of the Washing of the Feet below it and of the Agony in the Garden on the north of the vault. On the northern bay of the west wall were fragments of Peter's denial and the Trial before Pilate and on the north wall itself fragments of the Crucifixion and the Descent into Limbo. Some better preserved paintings of four anchorite saints and of the two Sts. Simeon in the embrasure of the

doorway below were additions of rather later date. In the region of the dome however the paintings were really well preserved; what we found there was truly rewarding and compensated to a great extent for our disappointment with what we had found on the walls and vaults.

At the summit of the dome was the usual figure of the Pantocrator, on a very large scale. Below was a great Chorus of Angels, originally perhaps as many as a hundred figures, and on the walls of the drum between the windows the Twelve Apostoles; within the window embrasures, on either side, were the Prophets. The Chorus of angels corresponds closely with Photius' description of the decoration of the dome of the chruch of the Theotokoss of the Pharos at Constantinople.[4] Especially interesting were the paintings in the pendentives, for each of them contained both a scene from the Twelve Feasts and the figure of an Evangelist, thus combining together the two systems of pendentive decoration, an Evangelist, as at Nicaea, and a scene, as at Hosios Lukas or Daphni. St Matthew was thus shown together with Crucifixion to the north-east, St Mark, with the Baptism, to the south-west, St Luke with the Nativity to the north-west and St John, with the Anastasis, to the south-east. Another unusual feature here was the association of the symbol usually associated with St Mark, the lion, with St John, and of St John's symbol, the eagle, with St Mark. Though there was in early times some confusion with regard to the association of symbols with the different Evangelists, the conventional system was in general use by the twelfth century; nor would the association of the eagle with St Mark and the lion with St John seem to accord with any other known system[5], so that it seems likely that we have to do here with an error on the part of the painter.

Work in the narthex was on the whole better preserved. It was devoted in the main to scenes from Christ's life, though the selection of the scenes was somewhat unusual. The scenes that are preserved comprise the Annunciation, over the main entrace to the church itself (Pl. 5), the Baptism, at the southern end of the western wall, and a number of miracles and other scenes disposed over the vaults and on the end walls to north and south. Immediately above the Baptism, but on the vault, is the Dispute of Christ with the Doctors in the Temple, in a very conservative style (Pl. 6) and on the opposite side of the vault the Marriage Feast of Canaa (Pl. 7), separated from the former scene by a wide decorative border at the apex of the vault — here the treatment is more lively and spirited. Below the Feast of Canaa is the miracle of the man striken with the Palsy. The story continues on the eastern end of the south wall with the casting out of a devil from the daughter of the woman of Canaan the most vivid and unusual of all the scenes (Pl. 8); there was a second miracle in the coresponding space to the west but this no longer survives.

In the northern bay of the narthex, the roof of which is in three compartments, the Stilling of the Tempest was shown above and the Healing of Peter's Wife's Mother below; opposite, on the eastern face of the vault, was part of the scene of the feeding of the Five Thousand;

[4] R. J. H. Jenkins and C. A. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, Dumbarton Oaks Papers 9 and 10, Cambridge, Mass, 1956. p. 133.

[5] Mr. S. Petković however informs me that the same thing occurs quite frequently in Serbian work of the late sixteenth and early seventeenth century.

the rest of the scene, which was shown very fully and in great detail, covered the whole of the upper part of the northern wall (Pls. 9, 10). Here, and in the scene of the Canaanite woman, some of the most spirited and best work was preserved; the figures, shown in groups awaiting their food in the Feeding, are astonishingly vivid, some would even appear to have been modelled on men who could have been met with in the bazaars of Trebizond; one would appear to be a Laz . . (Pl. 10), and an epileptic fit has seldom been more effectively portrayed in art than in the scene of the Canaanite woman.

On the eastern wall, below the Feeding of the Five Thousand, the Deesis was depicted; a similar composition which cannot be identified faced it on the western wall. The treatment of both these scenes was rather more conventional; in compositions of a more formal character like the Deesis, there was of course less scope for the imagination, and it would seem that the work of two hands is to be distinguished. The work of the more experimental is to be found again on the roof of the central bay of the narthex, though in a very different manner. The roof is in the form of a groined vault, and the lines of the groins are marked by an elaborate pattern representing stonework, this simulated masonry supporting at the centre a square in white, with the symbols of the Evangelists emerging from it on each of its four sides. Below these, in each of the four sections of the vault, were cherubin and seraphim, and below again the usual stylised rendering of ''thrones" or 'powers", in the form of circles with wings attached.

The western porch, which constituted a sort of exo-narthex, was devoted to the Last Judgement. Much has perished, but a few individual figures survive and serve to indicate the quality of the work, no doubt by a different hand, but undoubtedly of the same period as the rest of the work. Some of the figures belong to the Chorus of the Just, others to the resurrection itself (Pl. 11), where the sea gives up its victims and the dead rise from their gravers.

The north wall of the north porch was occupied by scenes from the Old Testament: Jacob's Dream above to the west and Moses and the Burning Bush to the east, with below, in the spaces between the arches of the porch the Prophets Job and Gideon (Pl. 12). On the southern wall only a small fragment of painted plaster survived, but there was enough to identify one scene as the Hospitality of Abraham. On the vault and upper part of the eastern wall was a large and complicated rendering of the Tree of Jesse, with another elaborate composition opposite it, to the west; this could not be identified, though two figures being baptised in fonts could be distinguished.

In the south porch practically all the plaster had fallen; no doubt, as it served as the main sanctuary of the mosque, more pains were taken to remove signs of Christian occupation here than elsewhere. But in a niche at the lowest level remains of a portrait figure were preserved, and on the bare stone-work, beneath where the Byzantine plaster had been removed there were some outline drawings, done presumably as practice pieces by the painter of the frescoes, perhaps while he was waiting for an assistant to bring more plaster; a similar sketch was also found in the north porch (Pl. 13). Such free-hand sketches are very rare in Byzantine art.

Finally attention may be drawn to the portraits of two figures on horses which adorn the back of a tomb niches on the southern side of the church. The name of one of the men, Nikitas

Masgourites, is legible beside the head. The family name was one well known in mediaeval times at Trebizond. The work here is probably later than the actual frescoes of the church; the style is similar to that of the wall-paintings in the chapel in the bell tower near by, dated by an inscription to 1443.

The chruch itself stood on a sort of podium raised a metre and a half above the original ground level. There were eleven arcasolia or tomb niches in this on the north side and ten on the south, all about a metre and a half across and all originally painted, though identifiable paintings survive only in the one niche on the south side.

Time does not permit me to say much about the actual building, though it is fine and unusual, in that there are large porches to north and south which give it from outside the appearance of a transeptal structure, while the porch to the west, as alreadly noted, forms what is virtually an exo-narthex. We were able to undertake some excavations in the surrounding areas which not only disclosed the podium mentioned above, but also the fact that the porches were founded on the same prepared ground as the building itself and thus almost certainly of the same date; they are not later additions as Brounov suggested.[6] This is important, for the western porch is wholly Seljuk in character and there are niches adorned with similar Seljuk carvings in the south porch. Further a number of slabs decorated with typically Seljuk ornament are built into the walls of the three porches.

A critical study of this Seljuk ornament suggests a date between about 1140 and 1160, and this date supports the evidence of the portraît noted by Finlay, with the inscription citing the name of the Emperor Manuel; he reigned in Trebizond from 1135 till 1163. A date between about 1140 and 1160 thus seems probable for the structure. There are no traces of any earlier paintings in the interior, and as in the Byzantine world a building was usually decorated with wall-paintings immediately after its completion, a similar date is also likely for the paintings. Stylistic and comparative evidence supports this conclusion. Indeed one might go further and say that the stress laid on scenes from the Passion and the Resurrection cycles in the church itself would be consistent with the use of the building as a funerary one, and suggest that it was used, if not always intended for, the burial of Manuel. This, however, is surmise; whereas a date between 1140 and 1160 seems reasonably certain.

In searching for major decorations that may be compared with that of Hagia Sophia on stylistic grounds, two series of paintings spring at once to mind: they are those of Sopoćani, done around 1265, and of a small chapel dedicated to the Trinity and belonging to a skete of the monastery of Chilandari on Mount Athos which has recently been published by Dr. Djurić and dated by him to around 1260.[7] Only a few figures survive of this latter decoration, but the treatment of details seems to be closely similar to that at Trebizond. The head of the Christ who appears on the medallion held before the Virgin of the Nikopea type in the chapel is thus closely similar to that on a medallion of Christ Emanuel situated above the bema arch in Hagia

[6] N. Brounov, „*La Sainte Sophie de Trebizonde*“, Byzantion IV, Bruxelles, 1929, p. 397.

[7] V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII^{e} Congres international d'études byzantines, Ochride, 1961, Vol. III, Beograd, 1964, p. 59, and figs 2 to 5.

Sophia (Pl. 14), while the treatment of features such as the nose and the shading of the eyes of an Archangel in the chapel is paralleled in several of the figures at Trebizond; the head of one of the Apostoles in the Tiberias scene may be compared (Pl. 15).

The paintings in the chapel of the Trinity are known to me only through the monochrome plates of Dr Djurić's article. The work at Sopoćani is before us here, so that comparisons may be made with regard to colouring and subtleties of style as well as in the case of the broader points that can be apprehended through monochrome reproductions. Even had it not been possible to see the actual Sopoćani paintings thanks to our presence here at this Colloquium, the excellent coloured reproductions in Dr. Djurić's book would greatly have facilitated our work.[8] The way in which the faces were painted and the flesh-tones applied in the main sections of the Sopoćani paintings is strikingly similar; the head of the Apostole John there (Djurić, Pl. XLVIII) may, for example, be compared with that of one of the Apostles in the scene of St Thomas's incredulity, while the robe of this Apostole is coloured the same lovely and rather unusual purple as that of many of the Sopoćani figures. The faces of certain of the Forty Martyrs at Sopoćani (Djurić, Pl. XLVI) are akin to those of the figures awaiting their food in the Feeding of the Five Thousand at Trebizond. In both places the outlines of the figures were often engraved in the damp plaster, and the colour was applied in the same way, lighter tones being built up over darker ones to achive a modelling of an almost classical character. Green undercoats were frequently used also. The style is in many ways distinct, but a similar grand conception is apparent in both series of paintings, and both are marked by the same metropolitan character.

Another interesting parallel between Trebizond and Yugoslavia has regard to work of an earlier date; it is suggested by only one figure in Hagia Sophia, namely the Angel in the scene of the Annunciation over the main door to the church (Pl. 5). Here the agitated folds of the angel's costume follow exactly the same convention as that which we see at Kurbinovo around 1191 and at much the same date in some of the paintings of Kastoria. It is probable that the Annunciation at Trebizond is by a different hand from the rest of the work, but there is no reason to assign it to a different date; so that the angel must represent a late survival of a twelfth century mannerism. Professor Weitzmann has recently published an interesting icon of the Annunciation from the monastery of St Catherine on Mount Sinai, where the same agitated folds appear. He dates it to the last quarter of the twelfth century and assigns it to a Constantinopolitan workshop. If he is correct we must conclude that we are confronted in Macedonia and at Trebizond with an element proper to the metropolitan school, which was adopted independently in the two areas.

In his publication of the paintings in the chapel of the Trinity on Mount Athos Dr. Djurić notes their broad relationship (p. 64) to the paintings of Mileševa, Morača, and Žiča, as well as to work in the Church of the Holy Apostles at Peć. The paintings of Mileševa (c. 1235) hardly concern us here, for though they belong broadly to the same grand, wholly non provin-

[8] V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd, 1963.

cial school as the work at Trebizond, no very close parallels of style are to be seen. And the work at Morača (c. 1252) has been so much restored that, it is impossible to make stylistic comparisons so far as it is concerned, in any case with no more than the aid of such monochrome reproductions as have been published. With Žiča (1291—1235) on the other hand certain parallels may be drawn. Christ's head in the scene of the Dormition[9] there is thus very similar to that in the rendering in the scene of the Anastasis in one of the pendentives at Trebizond. True, the Žiča painting is somewhat heavier and more monumental, and less stress is laid on humanism and tenderness than at Trebizond, but the basic conception is the same, none the less, and other comparisons can be drawn. The paintings in the church of the Apostles at Peć (first half of the thirteenth century) to which Dr Djurić calls special attention in connection with those in the chapel of the Trinity on Athos clearly belong to the some broad group now that they have been cleaned; parallels are not so obvious from Petković's plates, made when their true quality could not be appreciated.[10]

Apart from the comparisons that may be made with regard to wall paintings a word may also be said of manuscripts. Most significant among them is one in the Walters Art Gallery at Baltimore (No. 10.531); it contains three Evangelist portraits, the fourth has been lost, and three scenes, the Baptism opposite St Mark, the Annunciation opposite St Luke, and the Raising of Lazarus opposite St John. The style of these scenes is close to that of the paintings in Hagia Sophia, the architectural backgrounds follow exactly the same conventions. It has previously usually been dated to the twelfth century, though Buchthal described the portrait of St John as a fourteenth century imitation of an earlier work.[11] In view of the similarity of these miniatures to the wall paintings a thirteenth century date would seem more likely; as the manuscript came from Trebizond it is tempting to assign it to the same school as the wall-paintings. Buchthal's remarks as to the monumental and metropolitan character of the manuscript are equally applicable to the wall-paintings, even though the liveliness and humanism which characterise the wall-paintings are less to the fore in the manuscript.

Another manuscript which it is also interesting to compare is one in the Phillipps collection recently published by Buchthal. In this case the most striking parallel is offered by the portrait of St Matthew.[12] The architectural backgroung is akin, there is the same rich and elaborate paint modelling built up in superimposed tones. Buchthal suggests an early thirteenth century date for this miniature, which seems likely enough when it is compared to the Trebizond wall-paintings. It is not quite as closely akin as the Baltimore paintings; perhaps it is to be attributed to Nicaea and to a school based on that of the capital before the conquest, working under the patronage of the exiled rules.

---

[9] G. Millet and A. Frolow, *La Peinture du moyen-age en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pl. 54 (2).

[10] V. R. Petković, *La Peinture Serbe du Moyen-age*, Beograd, 1936, Pls. XXII to XXIX.

[11] H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the fourth Evangelist and its relatives*, Dumbarton Oaks Papers, 15, Cambridge, Mass, 1961, p. 131.

[12] H. Buchthal, *An unknown Byzanti neManuscript of the thirteenth century*, The Connoisseur, April, 1964, pp 217 ff.

After seeing the Sopoćani paintings once more at first hand and studying them with those in Hagia Sophia at Trebizond fresh in my mind, no very close relationship can be claimed, but the two belong surely to the same general tradition. And on this assumption the very interesting and important question arises, how are the similarities between Sopoćani, the chapel of the Trinity at Chilandari, other work in Serbia, and Hagia Sophia at Trebizond to be accounted for?

In the case of the work in Yugoslavia and the paintings of the chapel of the Trinity on Athos the similarities are not hard to explain; Chilandari and the Yugoslav mainland were always in close contact. Men trained in the same school, perhaps even the same painters, might easily have worked in both places. But Trebizond is a thousand miles away, and there is no reason to suppose that artists trained in Yugoslavia worked there or that Trapezuntine artists ever worked in Yugoslavia. Rather must we conclude that the work in both places owed a debt to a common source, and if we search for such a source, the metropolitan school of Constantinople as it existed at the time of the conquest is surely the most likely.

That work which was essentially metropolitan was done in the twelfth century in areas far removed from the Byzantine capital is well known; the wall-paintings of Nerezi of 1164 on the one hand and those of Vladimir in Russia of 1196 on the other — not to mention the mosaics of Sicily or recently cleaned paintings in Cyprus — serve to indicate this. No doubt there was an accentuated diaspora of Constantinopolitan painters at the time of the Latin conquest of 1204. Such men would almost certainly have gone with members of the great families to Nicaea and the Epirus; others would have gone also to Trebizond, and their presence there is borne out by the very Constantinopolitan character of Georgian miniature painting at the time, for there were very close political ties between Georgia and the empire of Trebizond. Other men may have gone to Russia, others to the Balkans. We know of the commissioning of icons in Constantinople by Russian patrons, and Grabar has noted the presence of essentially Constantinopolitan traits in the paintings of Boiana.[13] St Sava brought painters from Constantinople to work at Žiča in 1219.[14] The paintings of Mileševa are metropolitan, in that they are wholly non-provincial; those of Sopoćani are characterised by the same excellence; and Dr. Djurić has distinguished a metropolitan, as opposed to a local style, in thirteenth century Serbia, wholly distinct from the work done at the very end of the century both by the painters of Milutin's school and by the men who worked soon after 1300 at Salonica and on Mount Athos. In all this work in the grand manner, even if different schools are to be distinguished, we see a reflection of the new, progressive art that was developed in the Byzantine capital in the course of the twelfth century and which is represented by such works as the icon, Our Lady of Vladimir, painted in Constantinople for a Russian patron around 1130, the wall-paintings at Nerezi, done on Serbian soil for a member of the Byzantine imperial family in 1164, or the superb Deesis mosaic in Hagia Sophia at Constantinople, surely a work done before or around the middle of the twelfth century and not one done after 1261 as Demus proposes.

---

[13] A. Grabar, *La Peinture Religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, especially p. 123.

[14] G. Millet, *Ancien art Serbe; Les Eglises*, Paris, 1919, p. 23.



Fig. 1. Trebizond, Church of Hagia Sophia, detail of Ascension, middle of the XIIIth c.

Fig. 2. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Appearance of Christ at Lake Tiberias, middle of the XIIIth c.





Fig. 3. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Mission of the Apostles, St Peter, middle of the XIIIth c.



Fig. 4. Trebizond, Church of Hagia Sophia, detail of the fig. 2.



Fig. 5. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Announciation, middle of the XIIIth c.

Fig. 6. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Christ among the Doctors, middle of the XIIIth c.





Fig. 7. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Marriage of Canaa, middle of the XIIIth c.



Fig. 8. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Casting out of the devil from the daughter of the woman of Canaan, detail of the mother's head, middle of the XIIIth c.



Fig. 9. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Feeding of the 5000, detail, middle of the XIIIth c.



Fig. 10. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Feeding of the 5000, detail of figure aweing food, middle of the XIIIth c.



Fig. 11. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Last Judgement, detail of the figure in the Resurrection, middle of the XIIIth c.

Fig. 12. Trebizond, Church of Hagia Sophia, the prophet Job, middle of the XIIIth c.





Fig. 13. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Artist's sketch, middle of the XIIIth c.

Fig. 14. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Christ Emmanuel, middle of the XIIIth c.





Fig. 15. Trebizond, Church of Hagia Sophia, Appearance of Christ at Lake Tiberias, detail of head of apostle, middle of the XIIIth c.

ALISA BANK

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE BYZANTINE DU XIII^e S. DANS LES COLLECTIONS DE L'URSS

Parmi les monuments de la peinture byzantine du XIII^{e} s. conservés dans les collections de l'Union Soviétique il y a ceux qui sont déjà depuis longtemps en usage scientifique et qui sont toujours cités par les savants (une icone en mosaïque, représentant St. Samuel, ou soit disant l'Evangile de Karahissar). Il y en a d'autres qui n'étaient étudiés que d'un seul côté, du côté iconographique (l'Evangile de Nicomédie, de la Bibliothèque Nationale de l'Académie des Sciences de l'Ukraine, ou quelques fragments des manuscrits, qui faisaient partie autrefois de la collection de Porphirius Uspensky, de nos jours à la Bibliothèque Nationale de Léningrad). Un admirable manuscrit „Tétraévangile, actes et épîtres des apôtres" (греч. 101 ГПБ), daté autrefois du XII^{e} s. et presque inconnu du point de vue artistique jusqu'à la publication en 1952 de l'article du professeur Lasareff; grâce à ce savant il est actuellement mis au nombre des meilleurs exemples de la peinture du XIII^{e} s.[1]

Les monuments et les fragments séparés, parfois douteux en date, sont publiés par Lasareff dans son „Histoire de la peinture byzantine". Il y a, enfin, les monuments isolés, mentionnés d'une manière générale dans les catalogues et ne pas étudiés par les historiens d'art: y compris, par exemple, un évangile, qui a attiré l'attention de l'auteur de cette conférence, écrit en 1281 à Rodos [entré à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de l'URSS de la collection de l'Institut russe d'Archéologie à Constantinople]. On ne saurait être sûr que tous les monuments de la peinture byzantine du XIII^{e} s. sont maintenant enregistrés, particulièrement, parce que il est connu, les principes de dater la peinture de chevalet, et celle des miniatures sont inconstants et discutables.

La présente conférence n'est qu'un aperçu. Par certains motifs son auteur n'a pas pu faire une analyse approfondie des monuments cités. Il nous semblait utile, tout de même, de

[1] В. Н. Лазарев, *Новый памятник костантинопольской миниатюры XIII в.*, Византийский временник, V, 1952, стр. 178—190.

rappeler aux assistants les monuments de l'art du XIII[e] s., qui sont bien connues. En même temps je voudrais en donner mes certains réflexions. Il est peu probable, qu'on peut ajouter quelque chose pour caractériser l'icône du Christ en pied de la collection de l'Ermitage, datée d'une manière convaincante du XIII[e] s. par Lasareff, il y a plus de 30 ans.[2] Mais la démonstration de cette icône peut donner une idée assez exacte des traits stylistiques de ce monument, malheureusement endommagé surtout dans la partie des vêtements.

Les formes caractéristiques d'une figure allongée, vêtue de bleu et brun de cerise, sont: leger contour en or, l'accent coloré sous la forme d'un livre, les touches fortes du blanc par lesquelles le visage est modelé.

Il m'a fallu déjà, en publiant une icône en mosaïque de la collection de Likhatcheff, la comparer aux autres mosaïques portatives, en particulier à celles de l'Ermitage.[3] La caractéristique du style de l'icône de Samuel, faite par Lassareff, — une attitude libre, les proportions allegées, les vêtements flottants[4], peut être complétée d'une forme irrégulière des cubes, mis d'une manière fantasque à la surface du visage et des vêtements, d'une confrontation contraste des couleurs, sans nuances fines, caratéristique pour les monuments du XIV[e] s., ainsi que de ce que la figure sort du cadre. Tout ça permet de dater la mosaïque de la fin du XIII[e] s.: par rapport aux spéciments tardifs, faits en même technique, on peut noter une tendance croissante vers la gradation des tons, ce qu'on nomme les russes „plav", et un emploi des cubes réguliers, rangés d'une façon presque linéaire, par exemple: l'icône représentant saint Théodore ou quatre saints.

La complexité du problème de l'art de XIII[e] s. tant en date, qu'en localisation, se manifesta aussi en étude des miniatures se trouvant dans les bibliothèques et aux musées de l'URSS. Les difficultés communs pour les historiens de l'art byzantin s'y sont reflétées.

Un examen détaillé du manuscrit No 105 (ГПБ. à Leningrad), fait en 1936 par Colwell et Willoughby[5], avec une importante préface de Sirarpie Der Nersessian, n'a pas su resoudre toutes les questions provoquées par sa paléographie et par ses miniatures.

Un rapport indiscutable est établi entre ce monument et le groupe des manuscrits comportant le Nouveau Testament: celui de la Bibliothèque Nationale à Paris (Coïslin 200) à la tête, daté du 1269, le manuscrit № 2400 à Chicago et de certains autres. Ce fait, ainsi que plusieures circonstances historiques, permettent de la dater du troisième quart du XIII[e] s. Sous le jour des mêmes motifs, on suppose qu'il fût écrit et enluminé dans un atelier du palais des Blachernes à Constantinople.

Quand on fait connaissance de l'original du manuscrit, un contraste frappe de prime abord: un contraste entre cette écriture belle, soigneusement éxécutée, cette minuscule régulière rèpandue au XII[e] et XIII[e] ss. (sélon Colwell plutôt à la deuxième moitiée du XIII[e] s.) et des

---

[2] V. Lasareff, *Duccio and Thirteenth Century Greek Ikons*, Burlington Magazine, LIX, 1931, p. 165.

[3] А. Б. Банк, *Мозаичная икона из собрания Н. П. Лихачева*, Сб. Из истории русского и западноевропейского искусства, М. 1960, стр. 185—194.

[4] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, *I*, *М*. 1947, стр. 169; П, табл. 263а.

[5] E. C. Colwell and H. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar*, I—II, Chicago 1936.

miniatures pauvres du point de vue coloris et laconiquement simplifiées (par la quantité des personnages, par l'interprétation schématique, par la nature conventionnele du paysage). C'est à bon droit que Lasareff y voit une sorte de négligence.[6] Ceux qui ont étudé le manuscrit, notent un amour aux images, souvent à mi-corps (parfois une scène est reduite à un seul personnage ou les personnages importants sont mis à côté, comme dans le „Transfiguration"), aux scènes mises en cadres etc.

Cependant, il faut noter que les miniatures de l'Evangile apportent quelques nouveautés iconographiques, inconnues à l'époque des Comnènes. C'est avec la tradition de cette période que l'Evangile concorde. L'image de Rachele, pleurant ses enfants (plus répandue en Europe occidentale), la guérison de la mère de saint Pierre, le Mircale du figuier sont parmi les sujets rares: le type iconographique de la scène de la „Présentation au temple" est presque unique. Le cycle de la Semaine Sainte est richement représenté, on y voit deux fois la scène du Christ „Mis au tombeau", qui peut être rapportée à une peinture murale de Nerezi et des autres monuments serbes. Parmi les nouveautés iconographiques, il faut mentionner le Christ de Pitié sur une croix, deux fois représenté. Cette image est non seulement le prototype de la „Pietà" italienne (Lasareff le met en relief) mais comme il est connu, se rencontre dans la peinture serbe et macédonienne, à partir du XIII^e s. par exemple, dans les peintures murales de Gradats. Elle figurait aussi sur une icône qui appartenait à la tsarine Boleslave et ne survécut pas jusqu'à nos jours; elle est citée dans un document du XIII^e s. (professeur Sv. Radojčić l'a remarqué[7].) Il est possible que c'est de là, qu'elle ait pénétré dans les peintures murales des églises de Novgorod.

A ce propos, il est intéressant d'attirer l'attention sur une petite icône en pierre, récemment trouvée lors des fouilles à Novgorod, avec une image du Christ au tombeau, qui n'est pas sans rapport avec celle de Karahissar.[8]

Cette icône, déterminée par son éditrice, Mme Siedova, comme une pièce byzantine, fut trouvée dans une couche du XIIe s. De cette façon encore un monument peut être ajouté aux exemples déjà connus (un émail géorgien remanié, au trèsor du Saint-Sépulcre à Jerusalem[9], qui n'a pas gardé, tout de même, sa composition primaire). En outre, il fait penser: peut-être, les monuments de l'art appliqué de cette sorte ont ils joué leur rôle dans la diffusion de ce type iconographique?

Revenant aux particularités du manuscrit N° 105, il faut noter, que l'importance artistique de ses miniatures n'est pas équivalente: à côté des scènes grossières, mal équalibrées, déplaisantes de point de vue couleur, il y a celles qui sont très expressives et attirent l'attention par un laconisme et une sobriété (Prière du Christ à Gethsémaine, ou le Christ et les saintes

[6] В. Н. Лазарев, *История, I*, стр. 164.

[7] Sv. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, V, 1956, S. 69.

[8] М. В. Седова, *Каменные иконки древнего Новгорода*, Советская Археология, 3 (1965) стр. 264, рис. I, 3.

[9] Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, СПб. 1904, стр. 279, табл. LXV.

femmes). Certaines miniatures sont belles de couleur, la dureté criarde et la molesse des tons, propres à la majorité des pièces y fait parfaitement défaut. Une opinion assez repandue, que l'Evangile de Karahissar suit les exemples de l'époque des Conmènes semble-t-il, est exagérée. A en juger par tout ça, il avait des sources diverses. Sirarpie Der Nersessian fait les confrontations convaincantes avec les peintures murales de la Cappadoce et nous nous rangeons à l'avis de cet auteur[10], que les traits contradictoires sont propres non seulement à l'iconographie, mais aussi au style de ses miniatures. Selon moi, la question quel est le lieu, où l'on a fait le manuscrit, est une des plus intéressantes. Puisque son rapport avec les manusrits, liés au nom de Michel Paléologue est indiscutable, par cela même il ne peut pas être d'une origine provinciale. Il me semble, que le caractère des miniatures (en contraste avec l'écriture) marque à la capitale un flot nouveau du provincialisme, dû à la conquête du 1204. K. Weitzmann se trompe croyant que l'envahissement de la capitale par les Croisés n'avait pas eu un effet funeste sur le génie créateur.[11] Cet accroissement de la portée des centres provinciaux (leur rôle était aussi grand pendant la période de formation de l'art byzantin) avait eu lieu peu après la crise iconoclaste et après la victoire des défenseurs des images.

Dans cette compréhension des faits du XIII^e^ s. il est inutile de conjecturer où l'Evangile de Karahissar était créé: à Nicée ou à Constantinople, après le rétablissement de l'empire. Il faut en dire, que la grande maîtrise se maintenait plus en caligraphie qu'en miniature.

A ce point de vue il est curieux de comparer le manuscrit N° 105 ГПБ avec l'Evangile, soit disant, de Nicomédie. Celui-ci, trois fois décrit par N. Petroff et publié en 1911 avec toutes les miniatures, est peu connu.[12] Le regret de Petroff que les miniatures „restent (depuis) lontemps un capital immobilisé“ des sciences, est valable même aujourd'hui. A l'exception des notes sur l'iconographie de ce monument par G. Millet[13] (il a fait aussi certains croquis des miniatures), cet évangile n'était pas étudié. Cependant, le manuscrit acheté en 1880 pour la Société Archéologique Ecclesiastique de Kiev chez un bourgeois de Kiev, qui à son tour l'avait acquis chez un Bulgare (celui-ci l'avait apporté de Nicomédie) est d'un intérêt particulier. Si, d'abord, Petroff l'avait daté des XI^e^-XII^e^ ss., plus tard, peut-être influencé par l'archevêque Amphiloche, il prit une date, basée sur la paléographie et proposée par l'archevêque, celle du XIII^e^ s. Première impression qui produit ce manuscrit est plus archaïque, que celle

[10] Colwell and Willoughby, I, p. XXXI—XXXV.

[11] K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of Latin Conquest, Gazette des Beaux-Arts,* XXV (1944) pp. 193—214; voir la critique de cet article par V. N. Lazarev, *Vizantijskij Vremennik* II, 1949, p. 367—373, restée inconnue à l'auteur, à un juger d'après ses derniers travaux: K. Weitzmann, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches,* Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel-Stuttgart 1961, SS. 223—250.

[12] Н. Петров, *Миньятюры и заставки в греческом евангелии XI—XII вв. и отношение их к мозаичным и фресковым изображениям в Киевском Софийском соборе,* Труды Киевской Духовной Академии, 1881, Май № 5, стр. 78—100; Труды V Археологического съезда в Тифлисе 1881 г., Москва 1887, стр. 170—179; Н. М. Петров, *Миниатюры и заставки в греческом евангелии XIII в.,* „Искусство“, Киев 1911, 3—4, стр. 117—134; 170—192.

[13] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile,* Paris 1916, pp. 9, 182, 189, 236 etc.; fig. 234, 586 etc.

de l'Evangile de Karahissar. Il existe une sorte de similitude entre eux: dans certains détails de l'ornement, dans le type du Christ jeune en médaillon, enfin dans le type de saint Marc et saint Luc. Mais les traits stylistiques qui les séparent sont plus nets. Quand-on compare les mêmes compositions, la scène de l'Assomption, par exemple, on ne voit que la ressemblance dans la figure de la Vierge (bien que la position des mains soit différente); en ce qui concerne le groupe des apôtres, celui de l'Evangile de Nicomédie est reservé, les attitudes sont seraines, tandis que les figures de l'Evangile de Karahissar sont posées vis-à-vis, en action réciproque. L'allure de certains apôtres semble presque dansante. Les ailes font une idée du vol. La même impression est produite par la scène de „l'Incrédulité de saint Thomas": la figure de Thomas est courbée, tournée en élan vers le Christ, et différe de celle de l'Evangile de Kiev. Dans la scène de la Descente aux limbes du manuscrit de la Nicomédie la figure du Christ est frontale, ainsi que celles des rois du groupe droit, en ГПБ 105 un himation soulevé du Christ en mouvement saute aux yeux. Tout cela distingue l'évangile de Karahissar en principe des exemples de l'époque des Comnènes et établi sa liaison avec l'art des Paléologues. La seule miniature du manuscrit de la Nicomédie qui est liée aux aspirations progressistes de son époque, c'est celle de l'évangéliste Jean. On tâche de la représenter dans un mouvement brusque.

Les comparaisons citées sont importantes, pour qu'on puisse se figurer les sources diverses de l'Evangile de Karahissar. Il ne faut pas identifier le problème de la qualité des miniatures avec celui de ses sources. Moi, je préfère la version de son origine de Nicée où peut être d'un autre centre provincial.

Le moment de déterminer le lieu de la création de l'Evangile de la Nicomédie n'est pas encore venu. Les analogies, trop naïves prises par N. Petroff ne sont pas au niveau des sciences contemporaines. Sans conteste, il se rapporte à un groupe encore plus conservatif que celui de l'Evangile de Chicago et sa „patrie" provinciale est indiscutable. Son conservatisme se détache surtout en comparaison avec des mêmes scènes („Incrédulité de saint Thomas", „Christ et les saintes femmes") figurant parmi les peintures murales à Sopoćani.

A l'autre extremité des monuments conservés en URSS se trouve le manuscrit de Tetraévangile, avec les épitres et les actes des apôtres N° 101 à la Bibliothèque Nationale à Leningrad. Comme nous avons déjà dit, il y a longtemps (en 1931) que Lasareff avait remarqué l'impossibilité de dater ses miniatures du XIIe[14], s., comme il était admis autrefois. Plus tard, le savant lui a consacré une étude à part, et a mis en relief son affinité stylistique avec un monument remarquable, avec l'Evangile Burney № 20 à Londres, ayant une date précise — 1285.[15] De cette manière, il a daté avec assurance notre codex de même période. Il n'y a rien à ajouter à cette étude détaillée. J'ai envie de rappeler aux spectateurs une miniature du manuscrit pour montrer en certain dégré, la qualité de son coloris et des traits particuliers du style. Examinant de près ces miniatures, on ne trouve pas possible d'expliquer leur différence par rapport à un groupe de codex, liés à l'atelier du palais des Blachèrnes, seulement par un delai chronologique d'une ou deux dizaines d'années.

---

[14] V. Lasareff, *Duccio . . .*, p. 165.

[15] В. Н. Лазарев, *Новый памятник . . .*, стр. 178—190.

A vrai dire, il y a un petit détail, notamment la mauvaise qualité de la figure de saint Jean l'Evangeliste, qui saute aux yeux à chacun qui examine le manuscrit. Ce détail, remarqué par Lasareff[16], rappele, qu'il faut toujours tenir compte de la maîtrise individuele de l'artiste (dans le cas cité, il est amusant de souligner une certaine différence de l'inscription explicative à côté de l'évangeliste). Quoi qu'il en soit, un developpement parallèle des divers mouvements artistiques dans les miniatures est hors de doute, et aussi, peut-être, dans les limites de Constantinople même.

Il est peu probable que l'impression de l'auteur de la présente conférence soit subjectif: il me semble, que parmi nos monuments le manuscrit le plus proche à la Renaissance des Paléologues est une feuille du codex de Jérusalem du XIII^e^ s. (un fragment du Livre de Job, греч. 382 ГПБ).[17] Les proportions raffinées des figures, les vêtements flottants, une manière fine de modeler les visages, les procédés pittoresques de faire les étoffes et les colines,un coloris noble, c'est par tout cela, que ce monument se distingue parmi les autres de son époque.

Même J. Tikkanen, un juge sévère de l'art de décadence, comme il le dit, du XIII^e^ s., considère le N⁰ 382 parmi les plus beaux monuments qu'il connaît.[18] Les reflets bleux sur les vêtements d'un brun vif, la façon de peindre les cheveux gris en une affinité de tons ont beaucoup de ressemblance avec les procédés des icônes du temps des Paléologues. Elle est bien caractérisée par les visages d'un brun sombre, avec les ombres et les rouges légèrs et transparants. On a envie de mentionner un trait de genre — la figure du diable dont les mains et les jambes sont entrelacée d un echaîne; à nos jours elle s'est fondue avec une grotte sombre.

Il nous est parvenu à établir que la page provient d'un codex du XIII^e^ s. N⁰ 5 de la Bibliothèque du Ταφος du patriarcat de Jérusalem: une coïncidence totale des images du Christ et de Job, la même manière de traiter le paysage, le même encadrement de la miniature.[19]

Il y a une contradiction dans la date d'un autre fragment de la collection de P. Ouspensky. Les huits feuillets de l'évangile N⁰ ГПБ греч. 305 ont conservé deux miniatures doubles (chacune consiste de deux scènes), divisées par une ligne étroite, dont les trois sont liées par l'histoire de Jean le Précurseur, et la quatrième représente le Christ et la Samaritenne. Outre cela, le fragment comprend les canons, mais l'image de saint Luc, reproduite par N. P. Likhatchev y manque[20]: N. P. Likhatchev s'est trompé et sa faute était répétée par E. Granstrem, dans son catalogue.[21] Le professeur K. Weitzmann, induit en erreur, en comparant les miniatures d'un caractère si différent, en a crée une conception.

---

16 В. Н. Лазарев, *Новый памятник. . .* , стр 181, рис. 9.

17 В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I, стр. 166, 340; II, табл. 249 г.

18 J. J. Tikkanen, *Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Societas Scientiarum Fennica Commentationes Humanarum Litterarum, V, 1, Helsingfors 1933, s. 189, 203.

19 W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambrigde, Massachusetts, 1931, pp. 113—120, pl. LVI—LXIII; la similitude est très grande, voir pl. LXII.

20 Н. П. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания*, Атлас, ч. 2, СПб. 1906, № 708.

21 Е. Э. Гранстрем, *Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ*, *В. В. XXIII*, 1963, № 362, стр. 190.

G. Millet, attiré par une variante originale du Baptême, a daté le manuscrit du XII^e s.,[22] J. Tikkanen le cite à propos des manuscrits des XI^e-XII^e ss.,[23] mais le prof. Lasareff considère cette date comme prématurée, tout en croyant que le style des miniatures, ainsi que le caractère de l'écriture la démentent.[24] Lasareff date ce monument, comme un groupe des autres, du XIII^e s. et y souligne les figures sveltes, leurs courbures originales, les vêtements flottants, le mouvement renforcé.

Il n'y a pas longtemps, que le prof. K. Weitzmann a attiré l'attention sur notre manuscrit à l'occasion de la publication des miniatures, peintes de la manière d'un „dessin lavé"[25] (Washdrawings), avec un usage restreint des couleurs (diverses nuances de bleu, du vert en combinaison avec les jaunes-brunes et les tons rougeâtres, employés d'habitude, pour le paysage et les carnations) et une application de la couleur du parchemin même. Sur la base de quelques arguments, K. Weitzmann se décide à dater la diffusion de cette manière (elle est connue aussi dans la période plus récente) du XIV^e s.; c'est justement de cette époque, qu'il date le fragment de Léningrad.

Il y a une série de traits qui rapproche notre manuscrit aux analogies, citées par Weitzmann, la façon de représenter les arbres et le fond architectural en particulier, et même les personnages. Sans aucum doute, il y a partout un écart des monuments du XII^e s.; il nous semble tout de même, que la délicatesse et la grâce, la connexion des personnages, la perspective des bâtiments, ce qu'il y a de particulier en art de la période mûre des Paléologues, y manque encore.

Il paraît, que Lasareff a plus de raison, datant ce fragment de la fin du XIII^e s.

Le problème de la diversité des miniatures du XIII^e s. surgit une fois de plus, quand on étudie un manuscrit précisément daté, contenant „l'Echelle" de saint Jean Climaque et les autres oeuvres.[26] Ce codex en parchemin (les feuilles de papier y sont ajoutées, une d'elles porte l'inscription de sa dédicace au couvent du Pantocrator au Mont Athos par un certain Joannicius Boulgar, Josef en monachisme) est écrit, comme ses dernières paro les ledisent par un regrettable Ἰωσὴφ en guenilles, par ses propres mains, sous Andronic Comnène, Ange, Doukas, Paléologue, sous le sage patriarche Grégoire, sous le supérieur du monastère de l'archistratigue Michel κὺρ Ἰγνατίου en 6793 (1285)[27]; il y a encore un deuxième nom dessous de Θέοδοσίῳ, peut-être un deuxième scribe.

---

[22] G. Millet, *Recherches*, p. 770, fig. 156.

[23] J. Tikkanen, *Studien*, S. 110.

[24] В. Н. Лазарев, *История*, I, стр. 167, 341.

[25] K. Weitzmann, *A Fourteenth-century Greek Gospel Book with Washdrawings*, Gazette des Beaux-Arts LXII (1963) pp. 104—105.

[26] Архимандрит Владимир, *Систематическое описание рукописей Московской Синодальной Библиотеки*, Москва 1894, № 189 (146) стр. 221—222; В. Н. Лазарев, *История*, *I*, стр. 342.

[27] Peut-être c'est le même personnage qui a écrit en 1268 un manuscrit, conservé au monastère de Koutloumouche au Mont Athos, d'autant plus que on y parle d'un moine, du nom Ignace, qui aidait à l'accomplir? Spyr. Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambrigde 1895, p. 280; M. Vogel und V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909, S. 221.

Dans les études qui vont suivre il est à determiner, où ce trouvait le couvent de l'archistratigue Michel, au Mont Athos, à Constantinople, où encore quelque part. La première impression du décor de ce manuscrit prouve son origine provinciale.

La seule miniature, malheureusement, est d'une mauvaise conservation: elle est faite sur un parchemin, le texte se détache au milieu d'une illustration. Au centre d'un côté — une échelle, de l'autre — un bâtiment à deux pentes. Deux moines montent l'escalier, ayant pour but un segment du ciel, où on voit le Christ, à mi-corps. Le bâtiment est flanqué de quelques figures. Le coloris est un peu sale, se formant en tons bruns-rougeâtres, roses, jaunes, quelque part avec le gris-vert (segment, du ciel, le toit, certains vêtements). La couleur des visages est d'un brun-rosâtre.

Bien que l'exécution soit médiocre, des détails traditionnels, la miniature est remarquable par la vitalité de la scène, par un caractère du genre, dont un sujet trivial est traité. Dans la manière de l'éxecution des vignettes ornamentales, des initiales, les lignes divisantes, il y a les élements communs et ceux les plus rares, comme, par exemple, le méandre modelé, la tresse (qui n'est pas typique pour les monuments de la capitale) etc. La même teinte domine dans l'ornement et dans la miniature.

Il est possible, que dans les monuments modestes, moins génés par la tradition, n'ayant pas de prototypes anciens, la vitalité est plus forte, une sorte de „démocratisme", qui s'est refleté aussi dans d'autres branches de la culture de son époque.

Comme nous avons dit au début de la présente conférence, il y a dans nos collections encore un manuscrit précisément daté et localisé. C'est un tetraévangile, acheté en 1912 par l'Institut russe à Constantinople, chez Stylian Ragopoulo (pour 150 francs), entré plus tard dans le département des manuscrits de la Bibliothèque de l'Academie des Sciences de l'URSS, où il est classé sous le N⁰ РАИК 76. Une feuille du même codex (le docteur K. Treu l'a constaté) se trouve dans la Bibliothèque Nationale de Leningrad (греч. 311) et porte une inscription copiée au XIX^e s. du grec (peut-être par P. Ouspensky). Cette inscription fait connaître, que „ce manuscrit est terminé à l'année 6789 = 1281 avec l'aide d'un moine Calliste, par la main d'un humble: ἐτελειώθη τὸ παρὸν δι' ἐξόδου τοῦ μοναχοῦ κῦρ Καλλίστου, χειρὶ δὲ τοῦ ταπεινοῦ καὶ παρ'ἀξίαν ἱερέως καὶ προτεκδίκου τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως 'Ρόδου Συμεὼν τοῦ Καλλιανδρῆ, ἐν ἔτει ⋇ ςψπθ μηνὶ αὐγούστῳ, ἰνδ(ικτιῶν)ος ἐννάτης.[28]

Par regret (dans une certaine mesure par bonheur), ce n'est que la copie de l'inscription qui s'est conservée jusqu'à nos jours; la dernière feuille du manuscrit qui portait cette inscription (et qui fut conservée jusqu'à la fin du XIX^e s., selon l'indication de Sp. Lambros) est perdu. Ce codex se trouvait, autrefois au Mont Athos, dans le monastère de Simonopetra, et était consideré comme perdu avec le total de la Bibliothèque lors de l'incendie de 1891, mais on le voit, il s'était conservé d'une façon mystérieuse.

[28] Sp. Lambros, *Catalogue*, I, p. 116, N 34; M. Vogel und V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber*, S. 408; E. Э. Гранстрем, *Греческие рукописи*, *B. B.* XXIV (1964) № 448, стр. 176.

Ainsi que l'Evangile de Karahissar, le manuscrit est beau par son écriture, bien que modeste du décor, éxécuté d'une manière médiocre. Il est orné de quatre miniatures, représentant les évangélistes assis (dans les cadres simples, linéaires), de quatre vignettes, des initiales rouges, des fleurons ornementals, des lignes de division (alternant par les éléments noirs), propres aux échantillons du XIII^e s., mais qui se rencontrent encore plus tôt. La conservation des miniatures est sans valeur, les couleurs tombent. Au fond, ce n'est que l'image de saint Marc qui s'est conservée, et encore il y a des pertes sur le visage et dans la partie inférieure de la miniature. Une miniature, représentant saint Jean, est encore moins bien conservée. De la figure da saint Mathieu il n'est resté que le contour, et de celle de saint Luc — la partie inférieure du corps et les pieds.

Un assez riche fond d'architecture est caractéristique pour cette époque; parfois, auprès de saint Mathieu, par exemple, s'écartent des formes traditionnelles. Une forme compliquée du fauteil de Saint Jean attire l'attention: il est décoré en bas par deux lignes des petits arcs, aux ornaments du dos. Il rappelle une icône de la Vierge de la collection Cahn[29], une miniature, représentant le même évangéliste de l'Evangile N° 77 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes[30] et d'autres. La manière de modeler les visages et, il semble, des vêtements — en reflets blanc, géométrisés et larges — est originale. Une gamme de couleurs est surtout extraordinaire: une abondance du bleu (dont le fond est coloré), de gris, du rouge, du noir aux vignettes, proche aux éléments habituels de Byzance, est traité d'une manière différente. Les recherches des analogies n'ont pas donné des résultats désirés, et la première impression, suggerant qu'il s'agit d'une influence occidentale dans l'ornementation peut être erronée.

Un évangile, écrit en 1293, commenté par Théophylacte de la Bulgarie, et qui se trouve de nos jours à la Bibliothèque de l'Escurial, est de la main du même scribe — Siméon.

Les peintures murales de l'église fondée par Geogres Varda (1289) près du village Apolaki dans l'île de Rodos, qui sont presque de la même époque que le manuscrit étudié ne lui ressemblent pas, à en juger d'après les mauvaises reproductions ajoutées à l'oeuvre de A. Orlandos.[31]

Les recherches, qui doivent suivre, vont aider, peut-être, à identifier en quoi consiste l'originalité de ce centre artistique de province. Il ne faut pas oublier, que dans cette période de troubles, comme O. Demus l'a remarqué;[32] au congrès de Munich le rôle des centres locaux allait en augmentant, débarrassés de l'autorité de la capitale.

Rodos, il est connu, a reçu son régent en personne d'archonte de Crète, Léon Gavala, qui avait le titre du césar, possédait la marine et frappait la monnaie. Il a su assurer le pouvoir à sa famille, ainsi, son frère Jean gouvernait l'île en 1240.[33]

---

[29] O. Demus, *Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhundert*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, VII (1958) SS. 87—104, Abb. 1.

[30] P. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Wien 1917, Taf. XXVII, N 73.

[31] 'A. 'Ορλάνδος, Παλαιοχριστιανικὰ καὶ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς 'Ρόδου, 'Αθῆναι 1950 ('Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος, I, II), σελ. 114—142.

[32] O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress, München 1958, SS. 57—60.

[33] Б. Т. Горянов, *Поздневизантийский феодализм*, Москва 1962, стр. 63.

Le rôle des provinces sous l'empire latin et dans les dizaines d'années qui le suivaient, est un problème des plus intéressants et des plus discutés, mais le nombre des monuments localisés est malheureusement, restreint.

Probablement, un „tetraévangile du XIII^e siècle du Sinaï", dont nous connaissons une petite feuille (12, 8 × 9,5 cm) de la collection de P. Ouspensky (N° Гр. 313)[34] représentant saint Jean, est d'une origine provinciale. Un décor extraordinaire aux pousses rouges dans les coins et au milieu du chaque côté du cadre, avec la figure de l'évangeliste, assis sous un arc. La tête de Jean est vivement tournée, le regard fixe le ciel.

La couche des couleurs est fine, rappelant un petit peu la manière de „Washdrawing", qui avait attiré l'attention de Weitzmann; les tons, par exellence, sont rouges et bruns, — le visage est de ce brun-rosâtre, que Tikkanen trouve tellement typique pour les miniatures tardives. La terre est verte.

Les miniatures aux images des évangélistes, connus dans le manuscrit du X^e s., de la Bibliothèque Lénine à Moscou, N° 380 (de la collection Norov ф. 201/19) sont datées par Lasareff du XIII^e siècle.[35] Il n'y en a que trois (l'image de saint Marc fait défaut), avec les pertes considérables (les visages de saint Mathieu et celui de saint Luc sont effacés). La meilleure par sa conservation est celle où saint Jean dicte à Prochore. Le style et l'iconographie de la miniature sont traditionnels, et peuvent être datés du troisième quart du XIII^e s., pas plus tard: les proportions sont trapues, les attitudes calmes.

Une tentative peu visible de construire le volume ne se sent que dans un bâtiment auprès de saint Mathieu, ainsi qu'à la surface éclairée d'une armoire près de saint Luc. Ce n'est que le coloris seul qui est propre à cette époque: un ton et rosâtre des framboises, les montagnes rousses, les grands éspaces blancs; le teint local des visages et la manière de les modeler ne correspondent pas à la formule de Tikkanen.

Les quatre miniatures de la collection de P. Ouspensky, conservées à la Bibliothèque Nationale de Leningrad sous le N° 269 se rapportent à un autre mouvement artistique. On les datait, d'habitude, du XI^e s. Mais il n'y a pas longtemps, K. Weitzmann les a identifiées, avec une force probante, comme celles du XIII^e s., appartenant au codex (N° 38) de Sinai[36]; dont la date est assurée par la paléographie, les motifs ornementaux et certains traits stylistiques.

La conclusion de K. Weitzmann que les miniatures du XIII^e s. reproduisent les manuscrits du X^e s., et pas les spéciments antiques et byzantins du VI^e s., est d'une grande importance. Le fait, que les idées artistiques soit disant, du classicisme macédonien étaient plus proches à la culture du XIII^e s., qu'à celles des XI^e et XII^e ss., est tout naturel sous le point de vue des événements différents de l'histoire et de la culture.

Je m' abstiens dans cette conférence de caractériser plusiers manuscrits qui se trouvent encore à la Bibliothéque de Leningrad dont l'appartenance au XIII^e s. est douteuse: N° 98,

---

[34] Е. Э. Гранстрем, *Греческие рукописи*, В. В. XXV, 1964, № 486, стр. 203.

[35] В. Н. Лазарев, *История*, I, стр. 342.

[36] K. Weitzmann, *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinaï*, Jahrbuch der Österreichische n byzantinischen Gesellschaft, VI (1957) SS. 125—143.

par exemple, intéressant par une décoration singulière des feuilles aux images des évangélistes[37], par son arrangement des lignes ornementales, par certains motifs des vignettes et par les formes des bâtiments: peur-être, les visages sont-ils repeints. Ce manuscrit, ainsi que les autres (p. e. Гр. 696)[38], exige une étude spéciale. C'est après cette étude, qu'on pourra préciser sa date et son milieu.

Du bref aperçu des monuments conservés dans les collections de l'URSS, il résulte, que ces monuments reflètent toute la complexité de l'activité artistique en Byzance au XIIIᵉ s. Quels étaient les exemples, que les artistes copiaient, qui les attiraient dans le passé, quelles étaient leurs apsirations au présent-on va discuter ces questions encore plusieurs annés. Il est évident qu'il faut se baser sur les monuments, précisément datés, et bien qu'ils ne soient pas nombreux, ils évoquent déjà une diversité des aspirations artistiques. Y a-t-il quelque chose de commun entre le manuscrit Barney N° 20, du 1285[39] (et celui qui lui ressemble, N° 101 ГПБ) et les miniatures de la même période de l'évangile de Rodos et de l'oeuvre de Jean le Climaque? Dans quelle mesure celui-ci est en rapport avec le milieu de l'Evangile de Chicago[40] et celui de Karahissar N° 105? En quoi consistent les traits caractéristiques du contact du psautier de Sinaï et de tous les monuments cités? Quelqu'en soit la réponse, nul doute que la conquête des Croisés n'était pas sans traces pour le Byzance, comme Weitzmann le dit (ainsi que l'occupation de Paris, sélon Weitzmann, qui n'avait pas laissé de trace à l'activité artistique de Maillol).[41] C'est pour ça, que nous ne pouvons pas tomber d'accord même avec Lasareff, qui, tout en trouvant la différence stylistique entre les dìverses monuments d'art, les explique, plus souvent, par une distance de la chronologie.

Il est probable, que dans les premières dizaines d'années après la restauration de l'empire, il y avait une sorte de désordre dans la capitale. Les peintres, non seulement ceux bien doués et d'une grande maîtrise mais aussi les autres y revenaient des centres différents. A côté des changements politiques, il faut prendre en considération ceux de la culture, issues des rapprochements des peuples de l'Occident et de l'Orient, et déterminés par une étape nouvelle du développement sociale.

Comme nous avons déjà remarqué, le problème des centres provinciaux, devenus plus forts pendant ce siècle, est d'une grande importance.

C'est pourquoi, au Symposium tenu à l'occasion du 700ème anniversaire d'un magnifique monument serbe, Sopoćani, qui est hors pair par sa qualité artistique de la période étudiée, on pense, où faut-il chercher les racines de ses admirables peintures murales?[42]

---

[37] Е. Э. Гранстрем, *Греческие рукописи*, В. В. XXIII (1963) № 351, стр. 186.

[38] Ibid., № 361, стр. 190.

[39] В. Н. Лазарев, *Новый памятник*, *рис*. 12, 13; В. Н. Лазарев, *История*, т. II, табл. 265.

[40] D. W. Riddle and L. R. Willoughby, *The Rockfeller Mc-Conrick New Testament*, I—II, Chicago 1932; H. Willoughby, *Codex 2400 and its Miniatures*, The Art Bulletin, XV (1933) pp. 3—74.

[41] K. Weitzmann, *Zur byzantinischen Quelle*, S. 223.

[42] On n'est pas convaincu que le rapprochement des détails particuliers offre les documents suffisamment persuasifs pour expliquer les sources de ces peintures extraordinaires.



Fig. 1. Présentation, gr. no. 105, 114r, Bibliothèque publique de Leningrad, XIII^e s.



Fig. 2. Mise au tombeau, gr. no. 105, 169r, Bibl. publ. de Leningrad, XIII^e s.



Fig. 3. Le Christ de Pitié, gr. no. 105, 65v, Bibl. publ. de Leningrad, XIIIe s.



Fig. 4. Le Christ de Pitié, gr. no. 105, 167v Bibl. publ. de Leningrad, XIIIe s.



Fig. 5. Le Christ de Pitié, Icône en pierre, trouvée à Novgorod, XII s.



Fig. 6. Le Christ et les Saintes femmes, gr. no. 105, 68r, Bibliothèque publique de Leningrad, XIII^e s.

Fig. 7. St Luc, Evangile de Nicomédie no. 25, 152v, Bibl. de l'Academie Ukrainienne des Sciences à Kiev, XIII^e s.



Fig. 8. L'Incrédulité de Thomas, Evangile de Nicomédie no. 25, 151 r, Bibl. de l'Acad. Ukrainienne des Sciences à Kiev, XIII^e s.







Fig. 9—10. L'Annonciation, Evangile de Nicomédie no. 25, 155—156, Bibl. de l'Acad. Ukrainienne des Sciences à Kiev, XIIIe s.

Fig. 11. L'Assomption, Evangile de Nicomédie no. 25, 151r, Bibl. de l'Acad. Ukrainienne des Sciences à Kiev, XIIIe s.

Fig. 12. L'Assomption, gr. 105, 106r, Bibl. publique de Leningrad, XIIIe s.













Fig. 13. Descente aux limbes, Evangile de Nicomédie, no. 25, XIII[e] s.

Fig. 14. Les saintes femmes au tombeau, Descente au limbes, gr. 105, Bibl. publique de Leningrad, XIII[e] s.

Fig. 15. St. Jean et Prochor, Evangile de Nicomédie, no. 25, 251r, XIII[e] s.



Fig. 16. La descente au limbes, fragment du Livre de Job, gr. no. 382, Bibl. publique de Leningrad, XIII^e^ s.

Fig. 17. Job et le Christ, Livre de Job, no. 5, 227v, Bibl. du Patriarcat de Jérusalem, XIII^e^ s.



Fig. 18. Apparition de St Jean Baptiste, fragment d'un Evangile, gr. 305, Bibl. publique de Leningrad, XIII[e] s.

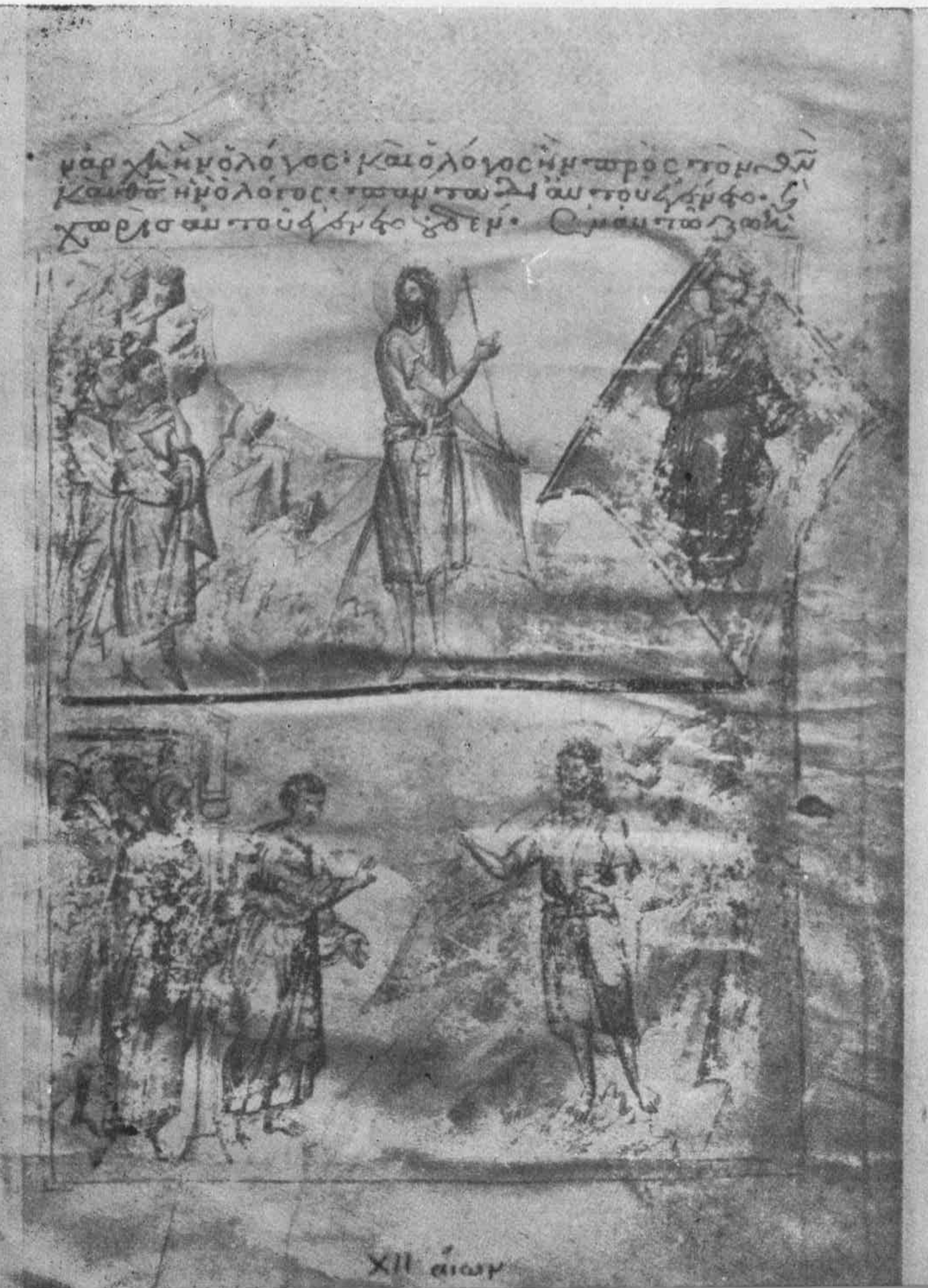


Fig. 19. Le Christ et la Samaritaine fragment d'un Evangile, gr. 305, Bibl. publ. de Leningrad, XIII[e] s.





Fig. 20. L'échelle de saint Jean Climaque, gr. 146, 279v, Mosée historique de Moscou, 1285.



Fig. 21. St. Luc, PAIK no. 76, 33v, Bibl. de l'Académie des Sciences de l'URSS à Leningrad, 1285.

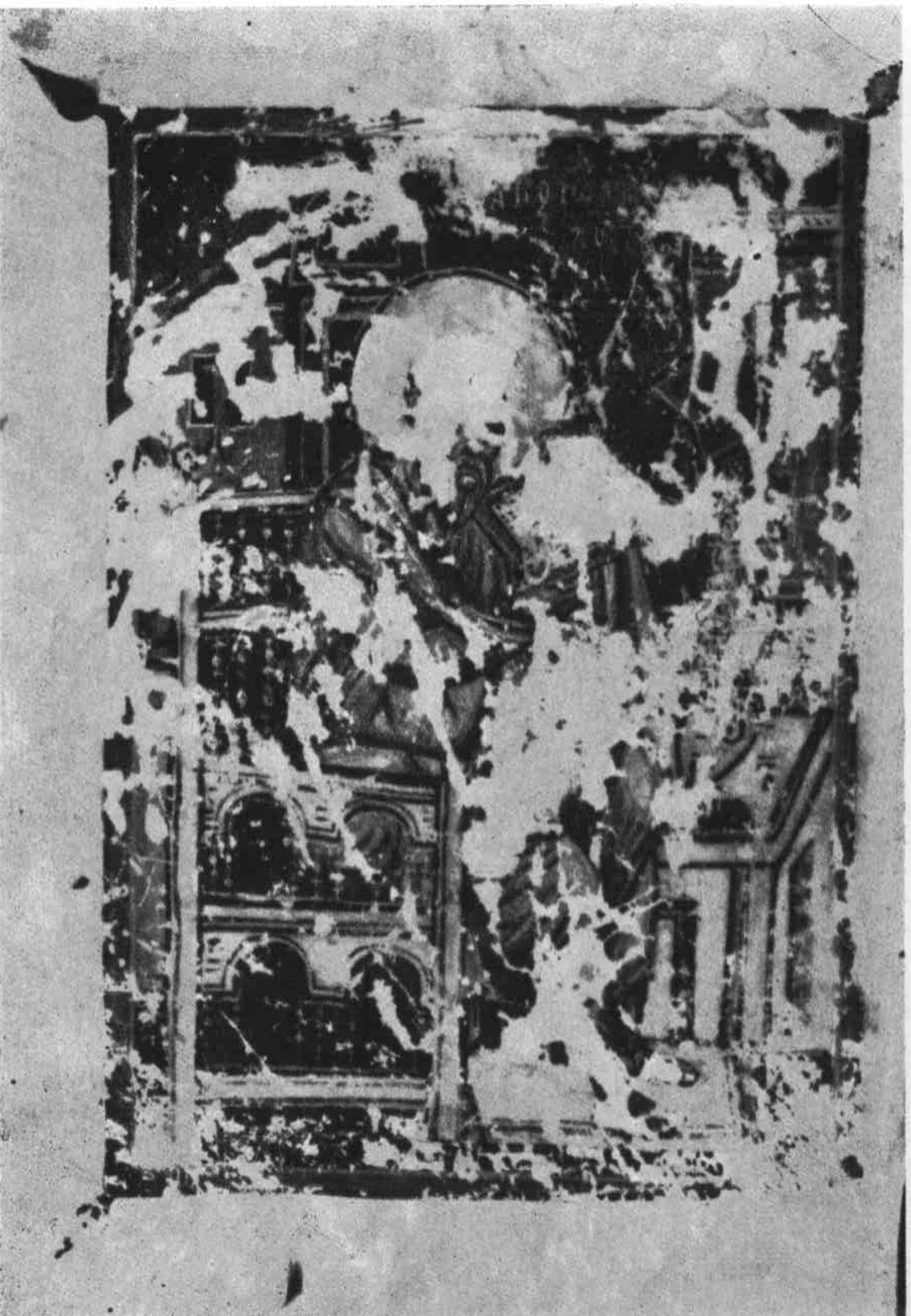


Fig. 22. St. Jean, PAIK no. 76, 85v, Bibl. de l'Académie des Sciences de l'URSS à Leningrad, 1285.

Fig. 23. Vignette, PAIK no. 76, 34r, Bibl. de l'Académie des Sciences de l'URSS à Leningrad, 1285.

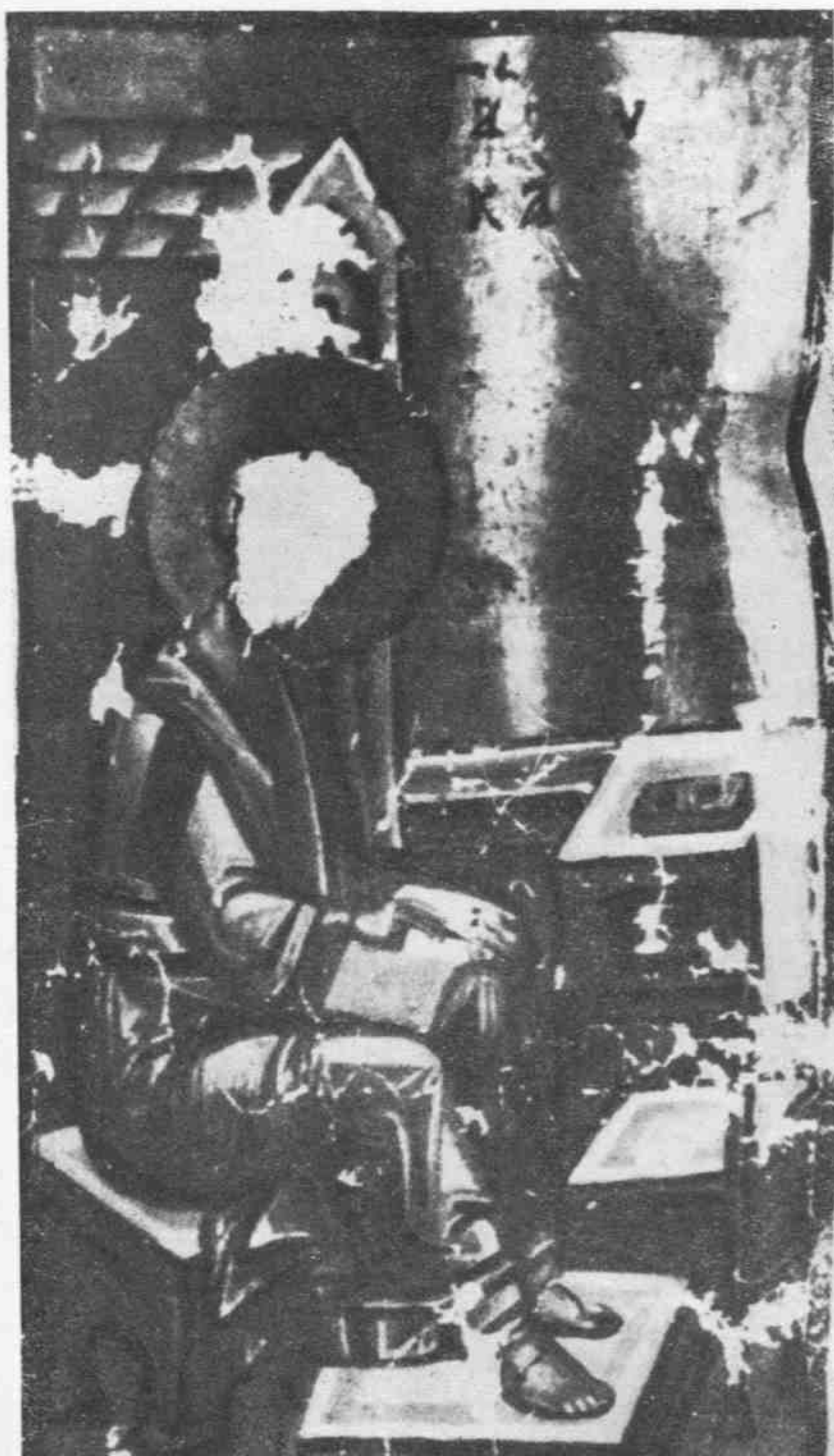
Fig. 24. Vignette, PAIK no. 76, 86r, Bibl. de l'Académie des Sciences de l'URSS à Leningrad, 1285.

Fig. 25. St. Jean, fragment d'un Evangile, gr. 313, Bibl. publique de Leningrad, XIII[e] s.



Fig. 26. St. Luc, gr. 380, 225v, Bibl. Lenine à Moscou, XIII[e] s.

Fig. 27. St. Jean et Prochor, gr. 380, 366v. Bibl. Lenine à Moscou, XIII[e] s.





IVAN DUJČEV

LA LITTERATURE DES SLAVES MERIDIONAUX AU XIII^e SIECLE ET SES RAPPORTS AVEC LA LITTERATURE BYZANTINE

Parler des faits historiques encadrés dans les limites strictement déterminées d'un seul siècle, cela veut dire désobéir, encore une fois, à un des principes fondamentaux de la science historique — c'est-à-dire oublier que les termes purement chronologiques n'ont qu'une signification conventionnelle dans le cours perpétuel et sans arrêt de la vie historique. En effet, de nombreuses particularités de l'histoire des Slaves méridionaux au XIII^{e} siècle, en général, et d'une manière spéciale dans le domaine de l'activité littéraire peuvent être expliquées uniquement par rapport à ce qui s'était passé aux siècles précédents. Ainsi si l'on désire interpréter les phénomènes dûs à l'influence byzantine chez ces peuples slaves pendant le XIII^{e} siècle, il est absolument nécessaire de tenir compte du fait que ces peuples étaient à peine sortis, peu d'années auparavant, d'une longue domination politique et culturelle de Byzance. Les symptômes de l'influence byzantine pendant le XIII^{e} siècle ne sont le plus souvent que les traces de cette domination, tandis que les efforts de tracer des voies propres ne sont parfois qu'une forme de réaction contre l'influence étrangère. Tout de même l'histoire de la civilisation des Slaves méridionaux au XIII^{e} siècle représente quelque chose de spécifique, surtout quand on prend en considération certains faits principaux de caractère politique. Le XIII^{e} siècle fut — tout comme pour les Byzantins — une période de changements profonds dans la vie historique des Slaves du Sud. Les événements se déroulaient pourtant, chez les uns et chez les autres, dans un net contraste, mais toujours dans une connexion intime. Ainsi, toute la première moitié du XIII^{e} siècle constitua pour l'Empire de Constantinople un moment de crise profonde, auquel succéda un lent processus de reprise des forces qui se termina avec la restauration de l'Empire en 1261. Pour les Slaves méridionaux c'était, au contraire, une époque d'essor merveilleux qui continuait la renaissance nationale des dernières dizaines d'années du siècle précédent.

Rappelons quelques traits saillants de l'histoire des Slaves balkaniques et de l'Emipre de Byzance de cette époque, non en tant que moments de l'histoire particulière de chacun d'entre

eux, mais plutôt dans leur liaison réciproque. En reportant les frontières de l'Empire sur le Danube et au littoral adriatique, l'empereur Basile II avait réussi, au début de XI[e] siècle, à anéantir les Etats des Slaves méridionaux et à imposer ici l'autorité de Byzance. Il fallut pourtant plus d'un siècle pour constater que le gouvernement de Constantinople, tout en étendant sa domination sur les Slaves du Sud, leur avait porté un coup étourdissant, sans réussir cependant à les effacer en tant qu'une entité ethnique déjà bien constituée. A plusieurs reprises, au cours des XI[e] et XII[e] siècles, les Slaves méridionaux donnèrent des signes de vie, mais ce fut seulement pendant la seconde moitié du XII[e] siècle, et chez les Serbes, et les Croates, que le processus de la renaissance nationale se manifesta comme une force irrésistible. C'est ici, dans cette première période de renaissance nationale, qu'il faut chercher le fondement de l'essor politique et de l'épanouissement dans le domaine de la civilisation qu'on constate pendant le siècle suivant. L'empereur Manuel I[er] Comnène pouvait, lui encore, vers la fin de son règne, se vanter de tenir sous la domination de l'Empire les peuples slaves de la péninsule des Balkans, il fit exécuter, dans son palais à Constantinople, des peintures murales qui représentaient, nous dit-on, les scènes de ses victoires sur les Serbes et sur le fondateur de la dynastie des Némanides, Etienne Nemanja.[1] Peu d'années plus tard cependant, déjà chez le premier souverain de la famille des Anges, la situation était radicalement changée. Suivant l'exemple de leurs frères de race et voisins de l'ouest, les Bulgares secouè-

---

[1] Dans son discours adressé à l'empereur Manuel I[er] Commène, l'archevêque de Thessalonique Eustathe écrit: Οὐκ ἂν οὐδὲ τὸν Νεεμὰν ἐνταῦθα σιγήσωμαι, ὅς ἄλλοτε μὲν λόγους μοι ἐχορήγει λαμπροὺς ἄποπτος ὤν, οὐ πρὸ μακροῦ δὲ καὶ τὴν θέαν μοι πρὸς θάμβος ἐφείλκετο· ἀνὴρ οὐ τῶν πήχεων, ἃς ἡ φύσις τοῖς ἀνδράσι μετρεῖ, ἀλλ'ἐξηρμένος εἰς μέγα καὶ τὴν θέαν περίβλεπτος· τὰ μὲν πρὸς τούτου μελετήσας ἀνδρίζεσθαι καὶ μαθὼν ἀντίστασθαι καὶ ἀνασκιρτήσας εἰς πόλεμον, ταχὺ δὲ μεταδιδαχθεὶς τὸ καλόν, τὰ μὲν φόβοις, τὰ δὲ πλείω τραύμασι, καὶ νῦν καὶ αὐτὸς εἰς θρίαμβον συντελῶν. καὶ ὁ πρὶν φυγὰς δοῦλος καὶ τὸν δεσπότην κρυπτόμενος νῦν ἕλοιτο ἂν παθεῖν ἅπαν δεινὸν ἢ τῆς θέας τούτου στέρεσθαι. ἀμέλει καὶ τρέχει τὸν βασιλέα θεᾶσθαι, ὡς ἂν καί τις ἐκ σκότους εἰς ἥλιον, καὶ προσλαμβάνεται μετὰ πραΰτητος, καὶ εἰσέρχεται εἰς τὴν χαρὰν τοῦ κυρίου αὐτοῦ, καὶ ὁ πρὶν μηδὲ τὴν συνήθη γῆν πατεῖν ἐν ἀσφαλεῖ συγχωρούμενος ἄρτι προσβαίνει τῇ βασιλίδι τῶν πόλεων χαίρων ἐφ'οἷς τῆς ποθουμένης βασιλικῆς ὄψεως γίνεται καὶ τῆς αὐτοῦ δουλείας οὐκ ἀφ'ἑστίας ἕτερος, ἀλλ' ὡς ἀληθῶς ἐχέγγυος αὐτὸς μάρτυς παρίσταται. περιέρχεται τῇ θέᾳ καὶ ποικίλματα ἐκεῖνα, ὅσα τὰς σὰς ἀριστείας ἰνδάλλουσιν, ὅσα ζωγράφων χεῖρες εἰς μνήμην δαιδάλλουσι, τά τε ἄλλα καὶ τὰ καθ'ἑαυτόν, ὧδε μὲν ἐρεθίζοντα τὸ περὶ αὐτὸν ἔθνος εἰς ἐπανάστασιν, ἄλλοθι δὲ ὁπλίτην, ἱππότην, ἑτέρωθι δὲ τὴν χεῖρα ξίφους ἅψασθαι πλαγιάζοντα, πολλαχοῦ δὲ καὶ στρατὸν ἐξ ἐμφανοῦς τάττοντα καὶ λόχους καθίζοντα καὶ τέλος νικώμενον καὶ φυγῆς ἐμπιπλῶντα τήν τε πεδιάδα καὶ ὅση ἀπόκροτος, καὶ ἐπὶ πᾶσι δουλούμενον. καὶ ταῦτα γεγραμμένα θεώμενος ἐπινεύει πᾶσι καὶ ὁμολογεῖ τῇ πανηγύρει τῆς ὄψεως. ἓν ἐκεῖνο τοῦ ζωγράφου μέμφεται, ὅτι μὴ πανταχοῦ δοῦλον αὐτὸν ἐπικαλεῖ τοῖς τῶν τροπαίων τμήμασι μηδὲ τῇ τοῦ Νεεμὰν προσρήσει διόλου καὶ τὸ δοῦλος ὄνομα ἐπιγέγραπται...; v. W. Regel, *Fontes rerum byzantinarum*, I, fasc. 1, Petropoli 1892, p. 43, 1—27. Cf. aussi l'édition du texte par Th. L. F. Tafel, *De Thessalonica eiusque agro dissertatio geigraphica*, Berolini 1839, pp. 419—420, cap. 20. Sur ce pas sage très intéressant aussi pour l'histoire de l'art byzantin v. les observations de *E. Kurtz: Vizantijskij Vremennik*, XII (1906), p. 77, qui date la visite du grand župan à Constantinople en 1173, donc les peintures, dont il est question, auraient été executées quelque temps avant cette date. K. Jireček — J. Radonić, *Istorija Srba*, I, Beograd 1922, p. 193, où est cité la traduction allemande de Th. L. F. Tafel, *Komnenen und Normannen*, Ulm 1852, p. 221 sqq.

rent, en 1185, le joug byzantin et restaurèrent leur Etat. Ce fut justement le grand župan serbe Etienne Nemanja qui reconnut, avant tous les autres, l'Etat bulgare restauré et qui entra en alliance avec les Bulgares, probablement vers le début de 1188, contre l'Empire de Constantinople.[2] C'était une alliance anti-byzantine qui continua pendant la période la plus critique, après la restauration des deux Etats des Slaves méridionaux, et eut une importance particulière, pour leur consolidation. Quand, au début de l'été 1189, l'empereur Frédéric I[er] Barberousse pénétra, avec son armée de Croisés, dans les terres balkaniques, les alliés slaves ne tardèrent point à nouer des relations d'amitié avec lui.[3] Le manque de confiance mutuelle, puis les actes manifestes d'hostilité entre les Byzantins et les Croisés leur inspiraient l'espoir de pouvoir profiter de cette situation pour consolider leur pouvoir et recevoir la confirmation de leurs titres de souverains autonomes. C'est dans cette espérance que le grand župan Etienne Nemanja et ses frères offrirent à l'empereur Frédéric Barberousse un secours commun des Serbes et des Bulgares: „voluntarium offerentes auxilium tam de se quam de ipsorum coniuratis et amicis, Kalopetro scilicet et Assanio", c'est-à-dire des chefs de l'Etat bulgare nouvellement restauré.[4] Si l'alliance des Occidentaux, des Serbes et des Bulgares n'eut pas de résultats réels et ne se transforma pas en danger mortel pour le gouvernement de Constantinople[5], la cause en était que l'empereur Frédéric Barberousse avait fermement décidé de poursuivre son expédition, et de porter secours à la ville sainte de Jérusalem, plutôt que de s'approprier un empire étranger, comme l'empire de Constantinople (quam in Grecia demorando alienum sibi imperium vindicare).[6] Quelle importance on attribuait à Constantinople à cette alliance des Slaves méridionaux, on peut le voir à la réaction de l'empereur Isaac II Ange: immédiatement après le passage des Croisés, dès 1190, il conduisit une expédition tout d'abord contre les Bulgares, ensuite contre les Serbes, pour les punir pour l'aide qu'ils avaient offerte à Frédéric Barberousse, et pour imposer la dissolution de l'alliance bulgaro-serbe.[7] Il y réussit bien: une princesse byzantine, la fille du futur empereur Alexis III Ange, arriva comme épouse du fils d'Etienne Nemanja,

---

[2] Voir le témoignage de „*Historia de expeditione Friderici imperatoris*" dans l'édition d' A. Chroust, *Quellen zur Geschichte des Kreuzzuges Kaiser Fridrichs* I, Berlin 1928 (= MGH, SS nova series, V) p. 33, 7—11: „In ea fluctuatione regni Grecie prefati comites de Sarvigia et Crazzia eo tempore, quo exercitus crucis Bulgariam transmeabat, occasione accepta partem Bulgarie sue ditioni subiugaverunt, federe inito cum Kalopetro adversus imperatorem Constantinopolitanum .. "; cf. aussi V. N. Zlatarski, *Istorija na bûlgarskata dûržava prez srêdnitê vêkove*, III, Sofia 1940, p. 2, n. 3; Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 199, n. 2.

[3] Pour les détails v. Zlatarski, *op. cit.*, p. 3 sqq. Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 119 sqq. Sur les événements en général v. les bonnes études de K. Zimmert, *Der deutsch-byzantinische Konflikt von Juli 1189 bis Februar 1190*, B. Z., XII (1903) pp. 42—77; *Der Friede zu Adrianopel* (Februar 1190), ibidem, XI (1902) pp. 303—320.

[4] *Historia peregrinorum*, apud: Chroust, *Quellen*, p. 135, 10—13.

[5] Une observation juste à ce propos a été formulée déjà par V. G. Vasiljevskij: Žurnal ministerstva narodnogo prosv., vol. 204 (1879) pp. 196—197. Cf. aussi Zlatarski *op. cit.*, p. 11.

[6] Ansebertus, *Historia de expeditione Friderici imperatoris*, apud Chrouts, *Quellen*, p. 149, 18—23, à propos de la réponse donnée par l'empereur aux propositions des Bulgares de lui procurer une aide militaire contre les Byzantins. Cf. aussi Zlatarski, *op. cit.*, p. 51 et n. 1, avec une interprétation du passage, à mon avis fausse.

[7] Pour les détails v. Zlatarski, *op. cit.*, pp. 62 sqq. 74 sqq.; Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 201 sqq.

son successeur au pouvoir, Etienne dit Prvovenčani.[8] Gage de la paix entre les deux Etats, la princesse représentait, bien sûr, aussi un instrument de l'influence de la civilisation byzantine chez les Serbes. En arrivant au Mont Athos le prince Rastko, devenu moine Sava, ensuite son père Etienne Nemanja, connu sous son nom monacal de Siméon, les deux Némanides instituèrent ici, au centre de l'orthodoxie byzantine, le monastère de Chilandar qui devait jouer, désormais, le rôle d'un point de contact très important entre la civilisation serbe et celle de Byzance.[9] Tout au contraire, les rapports entre l'Empire et les Bulgares restèrent presque immuablement hostiles, jusqu'au début du XIII[e] siècle quand un traité de paix fut signé.[10] Tout cela avait cependant, semble-t-il, peu d'importance quant à l'influence de la civilisation byzantine chez les Bulgares. Le fait que le roi bulgare Kalojan avait passé, pendant sa jeunesse, comme otage dans la capitale byzantine 'assez de temps' (ἐφ'ἱκανόν)[11], n'était pas resté sans trace. Ainsi, quand il entama les relations avec le Saint Siège de Rome, il se servit de la langue grecque: une de ses lettres porte l'indication explicite d'avoir été traduite „de bulgarico in grecum et de greco postea in latinum".[12] Le grec était donc la langue de la chancellerie royale bulgare même pendant la période d'hostilités, étant considérée évidemment comme un excellent instrument de communication.

En 1204, après la prise de Constantinople par les Croisés, l'Empire byzantin cessa d'exister. Pendant plus d'un demi siècle le byzantinisme passa une crise très grave, dont on sortit à peine avec la conquête de la capitale en 1261 et la restauration de l'Empire par Michel VIII Paléologue. Cette période de la première moitié du XIII[e] siècle représentait cependant un grand épanouissement des Etats des Slaves du Sud. Ayant cessé d'exister en tant qu'une unité politique, Byzance avait-elle perdu son influence sur les peuples slaves dans les territoires des Balkans, comme on le prétend parfois d'une manière assez simpliste?[13] Quelques faits fon-

[8] Jireček — Radonić, *op. cit.*, pp. 202, 203; M. Laskaris, *Vizantiske princeze u srednjevekovnoj Srbiji. Prilog istoriji vizantiskosrpskih odnosa od kraja XII do sredine XV veka*, Beograd 1926, pp. 7—37.

[9] Voir pour les détails, avec la bibliographie respective, I. Dujčev, *Centry vizantijsko-slavjanskogo obščenija i sotrudničestva*, in: Trudy Otdela drevnerusskoj literatury, XIX (1963) pp. 121—126; *Le Mont Athos et les Slaves au Moyen âge*, in: Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963, Etudes et mélanges, II, Chevetogne 1965, pp. 130—133.

[10] Fr. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches*, II, München 1927, p. 107 nr. 1161. Zlatarski, *op. cit.*, p. 145 sqq.; I. Dujčev, *Proučvanija vŭrchu bŭlgarskoto srednovekovie*, in: Sbornik (= Recueil) de l'Académie bulgare des sciences, XLI, 1 (1945) pp. 91—108, avec la date du traité de paix 1201.

[11] Nicetas Choniates, *Historia*, éd. Bonn, p. 622, 1—6; Cf. Zlatarski, *op. cit.*, p. 60. Les détails de l'épisode ainsi que la chronologie sont peu clairs, à cause du manque de témoignages précis.

[12] Voir le texte de l'épître chez I. Dujčev, *Innocentii PP. III epistolae ad Bulgariae historiam spectantes*, in: Godišnjak (= Annuaire) de l'Université de Sofia, Faculté hist. — philologique, XXXVII, 3 (1942) p. 22, ep. II, p. 82. La lettre doit être datée en 1202, avant la fin de novembre. Evidemment toutes les autres lettres de la chancellerie royale et ecclésiastique de Tirnovo, envoyées au pape Innocente III, étaient rédigées de la même façon.

[13] Cf. N. Mavrodinov, *Bojanskata cŭrkva i nejnite stenopisi*, Sofia 1943, p. 10 qui ne fait que suivre une suggestion de B. Filov; idem, *Starobŭlgarskata živopis*, Sofia (1946), p. 80, avec une référence mal comprise: B. Filov, *Geschichte der altbulgarischen Kunst*, Berlin—Leipzig 1932, p. 67. Cf. I. Dujčev, *Bojanskata cŭrkva v naučnata literatura*, Izvestija de l'Institut des arts plastiques, VI (1963) p. 39. — La même conception

damentaux qui caractérisent cette époque, et notamment: la *diaspora* des Byzantins, des personnes d'origine grecque ou simplement des porteurs de la civilisation byzantine, dans les terres des Slaves, le transport d'oeuvres d'art et de manuscrits des centres byzantins occupés par les „Latins", enfin l'occupation par les Etats des Slaves méridionaux, pour des périodes plus ou moins longues, des territoires peuplés par des Byzantins ou riches d'un héritage culturel byzantin, tout cela nous autorise à donner une réponse négative à la question posée. Rappelons tout d'abord quelques particularités de l'histoire bulgare au cours de cette époque. Ainsi, la victoire du roi Kalojan dans la bataille près d'Adrianople, le 14 d'avril 1205, la défaite totale de l'armée des Croisés et l'emprisonnement de l'empereur constantinopolitain Baudouin I[er] eurent une répercussion immédiate sur les rapports entre la population grecque en Thrace et les Bulgares. En mettant leurs espoirs dans le souverain bulgare comme en l'unique personne capable d'opposer une résistance valable aux Croisés, la population grecque et l'aristocratie de la Thrace établirent avec le tzar bulgare des relations d'amitié et d'alliance militaire antilatine qui durèrent cependant seulement peu de temps.[14] En même temps que les actions de guerre contre les Latins de Constantinople et de Thessalonique, le roi Kalojan reprit la guerre également contre la population grecque de la Thrace qui lui opposait, à présent, une résistance acharnée. Il y eut, pendant cette période de vingt ans de guerres presque incessantes plusieurs cas de déplacements, volontaires ou bien forcés, de population grecque dans les territoires de l'Etat bulgare. Ainsi, déjà en 1185—1186, au temps de la révolte d'Alexis Vranas contre l'empereur Isaac II Ange, il y eut un certain nombre de Byzantins, qui prirent part à la révolte, et qui après sa défaite, cherchèrent pour quelque temps refuge chez les Bulgares.[15] Il n'est pas improbable que pendant l'occupation de Constantinople et des territoires de l'Empire par les Croisés, en 1204 et plus tard, des sujets byzantins aient cherché, cette fois aussi, refuge chez les Bulgares comme aussi chez les Serbes. En renouvelant la guerre contre les Grecs en 1206, le roi Kalojan transporta une partie de la population des villes thraces, qu'il avait occupées, en Bulgarie et obligea ces Grecs à s'établir dans les régions près du Danube.[16] Ces faits tristes de

---

chez M. Bičev, *Cŭrkvata v Bojana*, Izkustvo, 1959, nr. 7—8, pp. 29—47; ma note dans B. Z., LIII (1960) p. 484: „Entgegen der Meinung des Verf. sei gesagt, daß daraus, daß Konstantinopel in dem J. 1204—1261 seine Rolle als Mittelpunkt des byzantinischen Lebens durch die lateinische Eroberung verloren hatte, nicht folgt, daß in Bulgarien im allgemeinen kein byzantinischer Einfluss auf die Kultur und speziell auf die Kunst ausgeübt wurde. Die Diaspora byzantinischer Künstler in benachbarten Ländern während dieser Zeit musste im Gegenteil zur Verstärkung und Vertiefung dieses Einflusses beitragen".

[14] Pour les détails v. Zlatarski, *op. cit.*, pp. 214 sqq., 234 sqq.; idem, *Grŭcko-bŭlgarski sŭjuz prez 1204—1205 g.* Godišnjak (= Annuaire) de l'Université de Sofia, VIII—IX (1911—1913).

[15] Nicetas Choniates, *op. cit.*, p. 510, 2—4. Cf. Dölger, *Regesten p.* 92, nr. 1575. I. Dujčev, *Vŭstanieto v 1185 g. i negovata chronologija*, Izvestija de l'Institut pour l'histoire bulgare, VI (1956) p. 352. Les tentatives de déplacer la date de la révolte en 1187 (v. à. P. Každan: in Vizantijskij Vremenik, XXVI (1965) p. 96, avec les indications bibliographiques) sont toujours peu persuasives.

[16] G. Acropolita, *Historia*, éd. A. Heisenberg, pp. 22, 22—23, 19, avec l'additamentum par Théodore Scutariota: ibidem, p. 278, 15—17. Cf. Zlatarski, *Istorija*, ibidem, p. 242 et n. 2, avec d'autres indications de sources historiques.

luttes byzantino-bulgares ont, théoriquement, aussi un côté positif. Les émigrés, volontaires ou forcés par les circonstances du moment, sont, comme toujours, aussi des intermédiaires d'influence culturelle. Tout cela contribuait donc à renforcer l'influence byzantine chez les Bulgares. Il y avait toujours à apprendre aussi ennemis, chez lesquels on portait la guerre. En automme 1207 Kalojan assiégea la ville de Thessalonique, mais y trouva la mort. La population locale, d'origine grecque, prétendait, comme nous en informent quelques témoignages contemporains[17], que ce fut le protecteur de la ville, saint Démétrius, qui porta le coup mortel au roi bulgare. Nonobstant cette affirmation, propagée habilement parmi la population d'origine grecque, les Bulgares ne négligèrent point le culte de saint Démétrius, le saint qui d'après la légende qui s'était créée avec une rapidité surprenante, aurait été tellement puissant, pour avoir tué leur roi. En effet, ce culte emprunté aux Grecs pendant les années d'hostilité, devint le culte officiel pour la dynastie des Asênides et eut des répercussions dans l'art et dans la littérature bulgare de l'époque.[18] La capitale de Tirnovo était encore une ville sans tradition ecclésiastique. Pour lui attribuer les droits sacrés d'un centre ecclésiastique, on y transporta les reliques de quelques saints, et parmi eux des saints d'origine byzantine sainte Philothée[19] et saint Jean de Polybote[20]. Malgré les hostilités avec les Byzantins, la civilisation byzantine et surtout l'orthodoxie conservaient toujours leur force d'attraction pour les Slaves du sud. Ces faits eurent des conséquences également dans l'art et dans la littérature.[21] Quand le successeur de Kalojan au trône bulgare, le roi Boril fit convoquer en 1211 à Tirnovo un concile contre les Bogomiles, il suivit la pratique byzantine[22] et, en même temps, ne trouva rien de plus efficace que de faire traduire le Synodicon de l'Eglise constantinopolitaine avec les additions des XI^{e}—XII^{e} siècles.[23] Le fait paraît d'autant plus significatif, quand on prend en considération que l'Empire de Constantinople n'existait plus depuis quelques années et que le patriarcat orthodoxe grec était passé dans une ville d'Asie Mineure à peine connue à cette époque. D'autre part, l'union ecclésiastique entre le Saint Siège de Rome et l'Eglise de Tirnovo, conclue par Kalojan, était toujours valide:

---

[17] Voir les indications chez I. Dujčev, *Appunti di storia bizantino-bulgara*, in: Studi bizantini e neoellenici, IV (1935) pp. 135—136; Zlatarski, *op. cit.*, p. 254 sqq.

[18] Pour les détails v. Dujčev, *Proučvanija*, pp. 44—51.

[19] E. Kałużniacki, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375—1393) nach den besten Handschriften herausgegeben*, Wien 1901, pp. 95—98. Le patriarche Euthymius lui dédia, pendant la seconde moitié du XIV^{e} siècle, une Vie: ibidem, pp. 78—99. Cf. aussi Zlatarski, *op. cit.*, p. 264 sqq. Un texte grec de la Vie de cette sainte n'est pas connue.

[20] Kałużniacki, *op. cit.*, pp. 197—198. Le patriarche Euthymius composa, au XIV^{e} siècle, un sermon en honneur du saint: voir le texte ibidem, pp. 181—202. Cf. aussi Zlatarski, *op. cit.* p., 265.

[21] A citer un seul fait: le roi Jean Asen I a fait construire, après 1185, une église dédiée au nom de St-Démétrius de Thessalonique; v. les indications chez B. Filov, *Geschichte*, pp. 52, 53 fig. 12.

[22] Pour les détails v. Zlatarski, *op. cit.*, p. 298 sqq. Sur les analogies byzantines cf. Procopius Caesar., *Opera*, éd. J. Haury, I, p. 139, 2 sqq.; Anna Comnena, *Alexias*, éd. A. Reifferscheid, II, p. 295, 31 sqq.

[23] Le texte est édité par M. G. Popruženko, *Sinodik carja Borila*, Sofia 1928, pp. 3—96, dans une rédaction de la fin du XIV^{e} ou du début du XV^{e} siècle. Voir également les indications chez V. I. Mošin, *Serbskaja redakcija sinodika v nedelju pravoslavija*, Vizant. Vremennik, XVI (1959) p. 346 sqq.

un cardinal arriva à Tirnovo pour régler les rapports avec le roi bulgare, qui entretenait de bonnes relations avec Henri de Flandre, l'empereur latin de Constantinople.[24]

Il est à noter que tandis que, pendant cette période, il y eut, dans les rapports entre Byzance et les Bulgares, plus d'un conflit, les Serbes maintenaient des relations excellentes avec l'Empire. Cela est d'autant plus important que les territoires serbes constituaient un point de contact entre l'Occident et l'Orient, et nonobstant les grands changements survenus à Byzance, on ne se détourna point de la civilisation byzantine. Les rapports byzantino-serbes au cours de cette époque sont étroitement liés aux noms de deux personnages illustres de l'histoire serbe nationale: le prince Rastko, comme moine Sava, et son père Etienne Nemanja ou le moine Siméon. Né vers 1174, Sava arriva au Mont Athos vers 1192 et depuis cette année il s'y établit pour une période de plus de 10 ans, en entreprenant quelques voyages à Constantinople et à Thessalonique, ensuite en Orient, jusqu'à Jérusalem et Nicée en Asie Mineure. Partout il eut des contacts avec les plus grands représentants de la vie politique et ecclésiastique de Byzance: il connut personnellement quelques empereurs et patriarches. On doit reconnaître que saint Sava fut en réalité celui qui contribua le plus à la pénétration d'une forte influence de la civilisation byzantine dans la Serbie médiévale: toute son activité porte les traces de l'influence de Byzance. Son activité est pourtant extrêmement significative quand on désire apprécier le rôle de cette influence dans l'histoire du peuple serbe. Qui connaît la vie et l'activité du fondateur de l'Eglise serbe autonome — son premier chef —, qui prend aussi en considération les conséquences immédiates et plus lointaines de ses efforts, ne peut qu'affirmer que, bien que sous une forte influence de la civilisation byzantine, l'ecclésiastique serbe ne perdit jamais sa conscience nationale. Bien au contraire, tout ce que Byzance lui donna dans la sphère spirituelle, fut mis au service de la civilisation serbe. Comme quelques autres personnages du Moyen âge slave, l'archevêque Sava I^er^ constitue, dans toute son activité, un exemple éloquent du rôle positif de l'influence de Byzance dans la vie des Slaves de ces temps-là. Certains passages des écrits composés par lui ou qui lui sont attribués avec une vraisemblance plus ou moins grande, nous révèlent d'une façon éloquente ses conceptions et même ses sentiments envers Byzance et sa civilisation. Ainsi, déjà en 1198 ou bien en 1199 il composa, au nom de son père Etienne Nemanja le document dit Chilandarska povelja, qui contient quelques indications sur l'Empire de Byzance. Cet Empire, nous dit-il[25], a été institué par Dieu, donc, est d'une origine divine; l'empereur Alexis III Ange est un souverain „couronné par Dieu". En traduisant un „typicon" sur la manière à lire le Psautier d'après un original byzantin[26], Sava a inséré, à la fin, quelques lignes, où il exprime son regret de ne pas connaître très bien le grec. Peut-être, faut-il voir, dans ces lignes, un signe du modestie tout à fait monacale, mais elles restent tout de même

[24] *Chronica Alberici monachi Trium fontium,* in: Pertz, *MGH, SS, XXIII,* p. 886: „Cui (Johannicio — le roi Kalojan) successit apud Ternoam cognatus eius, nomine Burillus, et imperator est appellatus; et quidam cardinalis a domno papa ad eum fuit transmissus, filiam quoque suam dedit Constantinopolitano imperator Henrico et ita pacem adinvicem habuerunt. Cf. Zlatarski, *op. cit.,* p. 308.

[25] Voir le texte: *Spisi svetoga Save* i *Stevana Prvovenčanoga,* preveo L. Mirković, Beograd (1939), pp. 25—28, p. 15.

[26] Mirković, *Spisi,* pp. 153—157; 20—21.

un beau témoignage sur l'importance que le futur chef de l'Eglise serbe autonome attribuait à la langue grecque. Quand vers la fin du XII^e siècle, le moine Sava dut composer un typicon pour le monastère de Chilandar, il ne fit que traduire presque littéralement le typicon byzantin rédigé pour le monastère de la Vierge Evérgétissa à Constantinople, avec lequel il avait déjà auparavant eu de multiples relations.[27] Le même typicon a été également introduit, plus tard, dans le monastère de Studenica. Le fait a une importance qui dépasse le domaine purement littéraire: non moins important en effet le point de vue religieux et liturgique, puisqu'un document, rédigé pour un monastère constantinopolitain, devenait aussi un règlement pour deux monastères serbes. Le traducteur, soit le moine Sava en personne, soit un autre moine serbe qui travaillait sous sa direction ne connaissait pas suffisamment bien le grec, mais cette circonstance n'a pas évidemment empêché de rendre le contenu de l'original byzantin. Quelques années après la prise de Constantinople par les Croisés, en 1208, Sava composa la Vie de son père, le moine Siméon, autre document très intéressant sur les sentiments de son auteur envers Byzance.[28] Ici encore l'empereur Alexis III Ange est un souverain „couronné par Dieu"; Sava tient à déclarer qu'il était ami du grand župan serbe; enfin quand le moine Siméon mourut, ce furent tout d'abord les Grecs qui lui rendirent hommage par une liturgie en langue grecque, ensuite les moines géorgiens, russes et bulgares du Mont Athos. L'occupation de Constantinople par les Latins a été notée comme un événement assez triste: la capitale byzantine était, en effet, „un lieu saint", non seulement pour les Byzantins, mais également pour les Serbes orthodoxes. L'Empire byzantin n'existait donc plus comme une puissance politique mondiale, mais sa civilisation conservait toujours tout son prestige. On peut discuter à propos de la date, où Sava a traduit le Synodicon de l'Eglise de Constantinople, soit au début du XIII^e siècle, entre 1201—1204, soit bien plus tard, pour le concile serbe en 1221[29], cette dernière date étant la plus vraisemblable; il reste cependant toujours en dehors de toute discussion qu'il trouva de nouveau à Byzance l'arme la plus solide pour combattre les hérésies dans les terres serbes. Notons enfin qu'il recourut toujours à la littérature byzantine quand, vers 1219, fit sa traduction du Nomokanon „Svetosavska Kormčija."[30]

En Bulgarie la civilisation byzantine eut son reflet non seulement dans la capitale bulgare d'alors Tirnovo, mais aussi dans certains centres de province. Un parent des Asenides, le cousin germain du roi Boril Alexis Slav, refusant de reconnaître la suprématie du roi de Tirnovo, établit son siège à Melnik.[31] Peu de temps après 1216 il épousa une fille de Théodore Pétralipha,

[27] V. Jagić, *Tipik hilandarski i njegov grčki izvor*, Spomenik, XXXIV, 31 (1898), pp. 1—66; Mirković, *op. cit.*, pp. 35—107; 17—19.

[28] Mirković, *op. cit.*, pp. 109—135; 19.

[29] Mošin, *Serbskaja redakcija*, pp. 369, 392—393, contre A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogomilstvu na Balkanu*, Godišnjak Istorijskog Društva Bosne i Hercegovine, V (1953) pp. 55—56, selon lequel „iz analize Savinih biografija vidimo da je Sava već proglasio u Žiči srpski sinodik 21 maja 1221 g. . ."

[30] *Životi svetoga Save i Svetoga Simeona*, preveo L. Mirković, Beograd 1938, p. 14 sqq.; Solovjev, *op. cit.* pp. 29—33; V. Ćorović, *Svetosavski Nomokanon i njegovi novi prepisi*, Bratstvo, XXVI (1932) pp. 21—43.

[31] Zlatarski, *op. cit.*, pp. 282, 320 sqq.; I. Dujčev, *Melnik prez srednovekovieto*, Duchovna kultura, XLV, 7—8 (1965) pp. 22—25.

et de cette manière s'apparenta au despote Théodore Comnène-Ducas qui avançait irrésistiblement vers l'intérieur de la péninsule et déjà espérait pouvoir restaurer l'Empire de Constantinople. On possède un diplôme que le despote Alexis Slav octroya, au mois de janvier 1220, au monastère de la Vierge Spiléotissa, près de la ville de Melnik. Ce diplôme, écrit en grec excellent et suivant les meilleures règles de la chancellerie byzantine de l'époque[32], est une preuve de plus de la pénétration de l'influence byzantine dans la cour d'un seigneur local, qu'on accusait tout de même de tendances autonomistes très fortes envers tous ses voisins.[33]

Le conflit entre le despote Théodore Comnène et le roi bulgare Jean II Asen fut tranché à la bataille de Klokotnica, le 9/22 mars 1230. En éliminant d'une façon définitive le despote comme un restaurateur possible de l'Empire de Constantinople, le roi de Tirnovo réalisa des conquêtes très larges dans le Sud et le Sud-Ouest de la péninsule.[34] En résultat de ces conquêtes l'Etat bulgare mit sous son pouvoir certains territoires qui avaient appartenu à l'Empire byzantin, territoires de population à prépondérance byzantine ou gardant des traces très riches de la civilisation byzantine. Pour une certaine période bien limitée même le Mont Athos, qui faisait toujours partie de l'Empire, se trouva sous le pouvoir de Tirnovo.[35] Après avoir donné, vers 1234, sa fille Hélène, encore mineure, pour épouse au futur empereur de Nicée Théodore II Lascaris[36], Jean II Asen lui-même épousa en 1237 la fille du despote Théodore Commène, Irène.[37] Devenue pour une dizaine d'années l'Etat le plus puissant dans le Sud-Est de l'Europe, la Bulgarie et surtout la capitale Tirnovo attiraient à ce moment un grand nombre d'étrangers, avant tout des Byzantins que la conquête latine avait largement dispersés. Un auteur byzantin contemporain nous parle de l'hospitalité particulière du souverain bulgare envers les Byzantins.[38] A la cour du roi de Tirnovo où fort probablement aussi Irène Comnène aurait amené un certain nombre de Byzantins, s'étaient refugiés des écrivains et des artistes d'origine byzantine. Un précieux témoignage nous est conservé dans un manuscrit de la Vaticane, daté du XIII[e] siècle, où on lit deux poésies en langue grecque, composées par un poète, resté anonyme, à l'occasion du mariage de Jean II Asen et la princesse Irène.[39] Le poète se déclare être un „es-

[32] Le texte a été découvert et publié par J. B. Papadopoulos — Arcadios Vatopédinos, *Un acte officiel du despote Alexis Sthlavos au sujet du couvent de Spéléotissa près de Mélénicon*, Spisanie de l'Académie bulgare des sciences, XLV, 22 (1933) pp. 1—6. Le texte grec, avec une version bulgare moderne et commentaire, a été réédité par I. Dujčev, *Iz starata bûlgarska knižnina*, II, Knižovni i istoričeski pametnici ot vtoroto bûlgarsko carstvo, Sofia 1944, pp. XV, 30—35; 311—314.

[33] Georgius Acropolita, *op. cit.*, p. 39, 4—12.

[34] Pour les détails v. Zlatarski, *op. cit.*, p. 338 sqq.

[35] Pour les détails v. Dujčev, *Le Mont Athos*, p. 134 sqq.

[36] Zlatarski, *op. cit.*, p. 379 sqq., avec les références des sources historiques. La fille de l'empereur Théodore II Lascaris et de la princesse bulgare Hélène, Irène, arriva plus tard, après 1259, comme femme du roi Constantin Asen (1259—1277), à Tirnovo; son image se trouve dans l'église de Bojana, peinte en 1259; cf. Zlatarski, *op. cit.*, p. 476 sqq.

[37] Zlatarski, *op. cit.*, p. 405 sqq. D'après Georgius Acropolita, *op. cit.*,p. 61, 11—14, il aimait sa femme Irène „plus qu'Antonios Cléopatra".

[38] Georgius Acropolita, *op. cit.*, pp. 43, 8—13; 64, 6—11.

[39] Le texte, d'après *Cod. Vatic.* gr. 307 (olim 668), f. 6', a été édité par moi: *Prinosi kûm istorijata na Ivan Asênja II*, Spisanie de l'Académie bulgare des sciences, LXVI, 3 (1943) pp. 162—165. D'autres indications

clave" du roi bulgare (δοῦλον τῆς βασιλείας σου) et même son „esclave naturel" (ὡς δοῦλος φυσικός) et lui adresse la prière — comme tant de ses confrères à Byzance! — de lui dispenser, comme récompense, une aide généreuse. Nous possédons cependant aussi d'autres mentions d'une collaboration byzantino-slave dans le champ des lettres. L'archevêque d'Ochrida Démétrius Chomatianos, qui occupa ce siège probablement entre 1216 et 1234[40], composa une Vie brève de saint Clément d'Ochrida[41] qui fut traduite en slave, semble-t-il, vers la même époque. Déjà son prédécesseur au trône d'Ochrida, vers la fin du XI^{e} et au début du XII^{e} siècle Théophylacte, nous a laissé également une Vie de saint Clément, toujours en grec[42], tous les deux ayant utilisé des sources premières en langue slave. Sur la base de l'Orthodoxie byzantine furent posés ainsi — vis à vis les Latins — les fondemnts de cette communauté byzantino-slave qui devait réaliser ses meilleurs résultats pendant le siècle suivant, devant le danger de l'invasion turque.[43] Byzance, avec sa littérature très riche, restait toujours, même après avoir perdu son indépendance politique, le pays où l'on pouvait puiser tout ce qui était nécessaire pour le développement des lettres. Deux scribes presque inconnus pour nous aujourd'hui, les moines Joseph et Tichota, copièrent entre les années 1230—1241, dans un village de la région d'Ochrida, un beau manuscrit en parchemin avec le texte des Psaumes.[44] Ils y ajoutèrent, vis à vis du texte sacré, un commentaire traduit du grec, vers la même époque, semble-t il, et attribué à l'archevêque d'Alexandrie Athanase.[45]

Les rapports politiques et culturels entre les Serbes et les Bulgares à cette époque étaient devenus de nouveau très bons. Le fils et successeur d'Etienne Prvovenčani, Etienne Radoslav, né d'une princesse byzantine, donnait preuve d'une sympathie toute particulière envers tout ce qui était byzantin. Il était tellement influencé par Byzance — l'Empire qui n'existait plus

v. chez Gy. Moravcsik, *Byzantinoturcica*, I, *Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvolker*, Berlin 1958, 2 p. 231. Moravcsik, *op, cit.*, p. 232, a noté, sous le titre ‚Carmen Ineditum'; „ein anonymes Gedicht aus dem XIII. Jahrhundert erwähnt die Gattin des bulgarischen Zaren Ivan II. Asen", avec la référence du Cod. Vatic. gr. 633, ff. 85—87, du XIII^{e}—XIV^{e} siècles. En réalité, il s'agit d'une poésie de Manuel Philès: v. l'édition par I. Dujčev, *Una poesia di Manuele File dedicata a Irene Paleologa Asenina*, Zbornik radova Vizant. Instituta, VIII. 2(= Mélanges G. Ostrogorsky, II) (1964) pp. 91—99.

[40] Cf. I. Snêgarov, *Istorija na Ochridskata archeipiskopija ot osnovavaneto i do zavladêvaneto na Balkanskija poluostrov ot Turcitê*, I, Sofia 1924, pp. 207—210.

[41] Les deux textes sont édités par Jord. Ivanov, *Bûlgarski starini iz Makedonija*, Sofia 1931, pp. 316——321. D'autres indications chez Moravcsik, *op. cit.*, pp. 556—557.

[42] Voir l'édition du texte par N. G. Tunickij, *Materialy dlja istorii žizni i dêjatel'nosti učenikov svv. Kirilla i Mefodija*. I. *Grečeskoe prostrannoe žitie sv. Klimenta Slovenskago*, Sergiev Posad 1918; d'autres indications chez Moravcsik, *op, cit.*, pp. 556—557. Voir encore: P. Gautier, *L'épiscopat de Théophylacte Héphaistos archevêque de Bulgarie*, Revue des études byzantines, XXI (1963) pp. 159—178; *Clément d'Ohrid*, évêque de Dragvista, Ibidem, XXII (1964), pp. 199—214; l'auteur prépare une nouvelle édition de la Vita Clementis, en formulant une hypothèse nouvelle quant à l'auteur du texte.

[43] Cf. pour les détails Dujčev, *Centry*, p. 107 sqq.

[44] Voir l'édition par V. Jagić, *Slovênskaja psaltyr. Psalterium Bononiense. Interpretationem veterem slavicam cum aliis codicibus collatam, adnotationibus ornatam, appendicibus auctam*, Vindobonae — Berolini — Petropoli 1907, p. 797 sqq. sur la note des scribes.

[45] Jagić, *op, cit.*, p. 4 sqq.; p. 11 sqq.; p. 856 sqq.

alors! — que même les signatures de ses actes officiels étaient écrites en grec[46], et sur la bague de fiançailles de la princesse byzantine étaient gravés des vers en grec.[47] Un poète grec était arrivé, probablement, aussi à la cour serbe. L'accusation qu'on adressait au prince d'être *ženepokoriv*[48], exprimait la réaction contre l'influence imposée par la princesse byzantine. En 1234 il fut destitué, sa place fut prise par son frère Etienne Vladislav, qui tomba cependant sous l'influence de Jean II Asen, dont il avait épousé la fille.[49] La nomination de Sava comme archevêque et la proclamation de l'Eglise autonome serbe, après 1219, furent réalisées avec le concours du patriarcat de Constantinople, refugié à Nicée, et contre l'opposition de l'archevêché d'Ochrida.[50] Le grand voyage entrepris par l'archevêque Sava, vers 1233, après l'abdication, le mit en contact, encore une fois, avec l'Orient byzantin et, surtout, avec la Terre Sainte, pour se terminer à Tirnovo, la capitale bulgare, où le grand écclésiastique serbe passa vite ses derniers jours (mort janvier 1235).[51] La permission de transporter ses reliques en Serbie, en 1237, fut encore un témoignage de bons rapports entre les deux pays.[52]

On connaît assez bien l'histoire des Slaves balkaniques au cours de la seconde moitié du XIII^{e} siècle: c'est une histoire triste et turbulente. Depuis 1242/43 sur les territoires balkaniques pesait la menace des Tartares, qui ne se termina qu'avec la fin du siècle. Ce fut d'autre part une période de restauration de l'Empire byzantin, qui après 1261 avait conquis de nouveau sa capitale de Constantinople. Les rapports entre les Bulgares et les Serbes pendant cette période furent, en ligne générale, très bons, renforcés par quelques „mariages politiques".[53] Après quelques années d'hostilités entre Byzance „renouvelée" et la Serbie[54], une princesse byzantine, la célèbre Simonida, fille de l'empereur Andronic II Paléologue et d'Irène de Montferrat, arriva comme épouse d'Etienne II. Uroš — Milutin.[55] Les rapports entre les Bulgares et

---

[46] Jireček — Radonić, *op, cit.*, I. p. 222; Mošin, op. cit., p. 377 sqq.

[47] K. Krumbacher, *Ein serbisch-byzantinischer Verlobungsring*, SB d. k. Bayer. Akademie 1906, Hf. 3, pp. 421 —452. Cf. Jireček — Radonić, *op, cit.*, p. 220, n. 4, avec d'autres indications bibliographiques.

[48] Ainsi le témoignage de Theodosius (la seconde moitié du XIII^{e} siècle et le début du XIV^{e} siècle): v. Dj. Sp. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti* (*XI—XVIII veka*); Beograd 1960, pp. 54—55. Cf. Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 223.

[49] Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 223; Zlatarski, *op. cit.*, p. 343, 419.

[50] Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 218 sqq.

[51] Jireček — Radonić, *op. cit.*, pp. 224; Zlatarski, *op. cit.*, pp. 408—410. St. Stanojević, *Sv. Sava i proglas bugarske patrijaršije*, Glas, CLVI (1933) pp. 171—188, avait formulé l'hypothèse que l'archevêque Sava aurait visité la capitale bulgare en tant qu'intermédiaire entre le patriarchat de Constantinople — Nicée et l'Eglise bulgare à propos de la question du patriarchat de Tirnovo; cf. les objections de N. Radojčić, *Sv. Sava*, Godišnjica N. Čupića, XLIV (1935) p. 16; Zlatarski, *op. cit.*, p. 387, p. 1.

[52] Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 224; Zlatarski, *op. cit.*, p. 410 sqq.

[53] Sur les liens de parenté entre le roi bulgare Constantin Asen et la dynastie des Nemanides v. les indications chez Zlatarski, *op. cit.*, p. 475 et n. 2, avec d'autres témoignages. A propos de la parenté entre le roi serbe Etienne Uroš (1282—1321) et le roi bulgare Georges I Terter (1280—1292) v. Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 245. n. 1.

[54] Pour les détails v. Jireček — Radonić, *op. cit.*, p. 240 sqq.

[55] Pour les détails v. Lascaris, *Vizantiske princeze*, pp. 53—82.

Byzance furent, pendant la même période, plutôt hostiles.[56] La vie littéraire continuait pourtant la ligne des temps précédents: Byzance et sa civilisation, sa littérature, n'avait rien perdu, nonobstant tous les changements survenus, de son prestige et de son influence. Quelques faits de l'histoire littéraire des Slaves méridionaux de cette époque sont à noter d'une façon spéciale. Un écrivain peu connu, de sentiments hostiles envers les Grecs et plein d'enthousiasme slave, du nom quelque peu énigmatique de Pandech, qui écrivait entre 1241/42 et 1261, constitue plutôt une exception.[57] Le grand écrivain serbe Domentian, qui avait eu de multiples contacts avec le monde byzantin, donnait des preuves d'une certaine oscillation entre „Occident" et „Orient", mais il se trouvait, lui aussi, sous une forte influence byzantine.[58] Le scribe Théodore „le Grammairien" (Gramatik), vécut au Mont Athos et à Thessalonique et copia, dans le monastère de Chilandar en 1262/63, le *Šestodnev* (Hexaemeron) de l'écrivain bulgare du IX[e]—X[e] siècle Jean l'Exarque, une oeuvre composée sous la forte influence de la patristique grecque.[59] Un autre grand écrivain serbe de la même époque, Théodose, s'était formé, comme moine athonite, lui aussi, sous l'influence byzantine.[60] Le moine de Chilandar Nikodim, qui fit la traduction en serbe du Typicon de l'Eglise de Jérusalem, fut un adepte zélé de l'orthodoxie byzantine et un ennemi de l'Occident latin.[61] Notons enfin que l'activité littéraire slave continuait même dans les territoires soumis à Byzance: entre la fin du XIII[e] et le début du XIV[e] siècle le Psautier bulgare dit de Chludov, fut copié, et le scribe ne nomma, dans le colophon, que les noms des empereurs byzantins Andronic II Paléologue et son fils Michel IX Paléologue.[62]

Les conclusions de cette revue, pourtant assez brève et rapide, s'imposent d'elles mêmes. Le XIII[e] siècle fut, en effet, une époque décisive dans les rapports littéraires entre Byzance et les Slaves méridionaux. Malgré tous les grands bouleversements politiques que l'Empire de Constantinople a subis au cours de ce temps-là, la civilisation et, particulièrement, la littérature byzantines exercèrent une très grande influence dans la vie des Slaves du Sud. L'influence de Byzance eut un rôle positif et aida énormément la formation de la civilisation slave. Cette influence byzantine représentait-elle un facteur de „dénationalisation" et donc un danger pour

[56] Zlatarski, *op. cit.*, p. 476 sqq.

[57] Voir les indications chez Radojčić, *op. cit.*, pp. 46—47, 416—417.

[58] Voir les textes: Mirković, *Životi*, pp. 27—318; Radojičić, *op. cit.* p. 320.

[59] Edition critique par R. Aitzetmüller: *Das Hexaemeron des Exarchen Johannes*, I—III, Graz 1958——1961 (non achevée!); cf. I, p. V sqq. Sur le copiste Théodore v. Jurd. Trifonov, *Spisanie de l'Académie bulgare des sciences*, XXXV (1926) p. 1 sqq.; Bûlgarski pregled, I, 2 (1929) p. 169 n. 1 Radojičić, *op. cit.*, pp. 48—49, 317—318.

[60] Radojičić, *op. cit.*, pp. 51—60, 318—319, avec des indications bibliographiques.

[61] Radojičić, *op. cit.*, pp. 74—75, 320. — Une copie de la traduction bulgare médiévale du Nomokanon de Jean Zonaras (v. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, p. 607) fut envoyée par le despote bulgare Jakov Svetoslav à l'archevêque de Kiev Cyrille, vers l'année 1261/62; v. Zlatarski, op. cit., p. 501 sqq.; Dujčev, *Iz starata bûlgarska knižnina*, pp. 64, 351—354, avec d'autres indications bibliographiques et une précision de la date.

[62] La note marginale v. chez B. Conev, *Istorija na bûlgarski jazik*, I, Sofia 1940, pp. 184—185; Dujčev *op. cit.*, pp. 66—67, 356.

l'existence de ces peuples slaves en tant qu'unités ethniques spécifiques? C'est le saint de la Serbie, l'archevêque Sava, qui nous en donne une réponse compétente. En 1200 mourut au Mont Athos le moine Siméon, l'ex-grand župan serbe Etienne Nemanja. Bien qu'il eût passé déjà plusieurs années dans une ambiance de caractère byzantin et de langue grecque, son fils Sava fit chanter pour sa commémoration les *laudes matutinae* (*outr'naja slavoslovia*) dans sa propre langue nationale (*po svoemu iezykou*)[63], et non en grec. Les problèmes qui ont trait à ce processus séculaire d'influence byzantine sur les Slaves restent cependant encore à étudier. Il faut le faire avec des efforts communs, parce que — selon le mot d'un savant serbe contemporain — „када будемо боље знали своју прошлост, више ћемо ценити себе."

[63] Dj. Daničić, *Život svetoga Save*, napisao Domentijan, Beograd 1860. p. 70. — Cf. Dujčev, *Le Mont Athos*, p. 133.

SIMA ĆIRKOVIĆ

SERBIEN IM XIII. JAHRHUNDERT

Das XIII. Jahrhundert könnte schon deshalb Anspruch erheben, von den serbischen Historikern eingehender erforscht zu werden, weil sich zu dieser Zeit der Staat der Nemanjiden festigte und aufgebaut wurde. Es ist wichtig zu wissen, wie im XIII. Jahrhundert die Bedingungen für die aktive Politik, die Expansion und das innere Aufblühen vorbereitet wurden. Dieser wichtige, jedoch vom Blickwinkel der politischen Entwicklung ziemlich bescheidene und nur schwach beleuchtete Zeitabschnitt lag den Geschichtsforschern nicht besonders am Herzen, wie schon aus einem flüchtigen Blick auf die entsprechende Literatur erkannt werden kann.[1] Zwar wurden selten nur neue Quellen entdeckt, während es solche, die eine Revision der eingewurzelten Anschaungen verlangt hätten, fast überhaupt nicht gab.[2] Die serbische Geschichte des XIII. Jahrhunderts zeigt auch heute noch jene Konturen, wie Konstantin Jireček, sie ihr zu Anfang unseres Jahrhunderts gegeben hat.[3] Viel mehr Aufmerksamkeit widmeten diesem Zeitabschnitt die Kunsthistoriker, weil dies ein Jahrhundert der grossen Denkmäler ist. In letzter Zeit wenden sich ihm auch die Litteratur historiker zu, wozu ihnen das Entstehen der dynastischen Historiographie der Nemanjiden Anstoss gab. Bezeichnend ist, dass wir die Anregung zu diesem bescheidenen Versuch einer kurzen Darstellung der Entwicklung Serbiens im XIII. Jahrhundert der Kunstegschichte verdanken, dem Denkmal, dem unser Treffen gewidmet ist.

*
*   *

Schon am Anfang des XIII. Jahrhunderts ergab sich eine schicksalhafte Veränderung für Serbien. Es sah sich durch die Zerstörung des Byzantinischen Reichs im Jahre 1204 in eine

[1] Vgl. *Ten Years of Yugoslav Historiography 1945—1955,* Beograd 1955 und *Historiographie yougoslave 1955—1965,* Beograd 1965.

[2] M. Dinić, *Tri povelje iz ispisa Ivana Lučića,* Zbornik Filozofskog fakulteta 3(1955) 69—94.

[3] C. Jireček, *Geschichte der Serben I,* Gotha 1911.

wesentlich neue Lage versetzt. Die serbischen Staaten haben bis dahin in ihrer ganzen Entwicklung entweder gegen Byzanz gekämpft, das ihre Selbständigkeit gefährdete, oder sie fanden eine provisorische Lösung durch Anerkennung der kaiserlichen Oberherrschaft und Einfügung in die byzantinische hierarchische Ordnung. Nach 1204 sah sich Serbien nicht mehr dem grossen Kaiserreich entgegengestellt, doch hatte es jetzt sich gegenüber eine ganze Reihe von Staaten, von denen jeder einzelne ein potentieller Feind war. In wenigen Jahren hatte Serbien, je nach den gegebenen Umständen, freundschaftliche oder feindliche Beziehungen mit fast allen neuen Balkanstaaten; mit dem Lateinischen Kaisertum, mit Bulgarien, den Griechen aus Epirus, mit Venedig; es nahm Verbindung zum fernen Nikea auf und stiess auch auf selbständige, starke Abtrünnige, wie Strez. Im Rücken hatte es den einstigen Verbündeten der Župane von Raška, Ungarn, dessen Einfluss im Byzanz kein Gegengewicht mehr hatte. Wir müssen von dem Versuch ablassen, die unaufhörlichen Tumulte auf der Balkanhalbinsel im XIII. Jahrhundert in den gröbsten Zügen zu beschreiben. Wichtiger ist zu betonen, dass in der Politik Serbiens klar zu bemerken ist, wie es konsequent um die Wahrung seiner Integrität, um die ideologische und rechtliche Affirmation der Stellung kämpfte, die es zur Zeit Stefan Nemanjas eingenommen hatte. Unter Stefan dem Erstgekrönten (1196—1227) wurde dies durch Gegenschläge und entschlossene Verteidigung erzielt, während sich Serbien unter seinen Nachfolgern Radoslav (1227—1234) und Vladislav (1234—1243) an jene Macht lehnte, die im gegebenen Augenblick auf der Halbinsel die Vorherrschaft hatte. Eine aktivere Politik begann Serbien unter Uroš I (1243—1276) zu betreiben, als auch die alten Probleme wieder auftauchten. Byzanz wurde wiederhergestellt, so dass die Situation ähnlich jener aus der Zeit vor Nemanja war. Dies umso mehr, als auch Ungarn nach dem Anstrum der Tataren seine Blütezeit erlebte und Uroš I. sich schon vor dem Triumph der Nikäer eng an Ungarn gebunden hatte. Die erneute Anlehnung an Ungarn hatte ihre dunklen Seiten: den ungarischen Königen wurde die Oberherrschaft zuerkannt, auf die sie schon seit Nemanjas Zeiten Anspruch erboben hatten.[4] Gleichzeitig hatte aber diese Phase der engen Beziehungen mit Ungarn auch sehr weitreichende Folgen; von 1284 an wurde im Norden, an der Save aus den ungarischen und serbischen Territorien der Staat des Königs Dragutin gegründet, der Serbien eine Ausdehnung bis zur Save und eine Expansion nach Nordosten ermöglichte. In den Beziehungen zu Byzanz herrschte die traditionelle Linie vor, obgleich Uroš I. eine Zeitlang Verbündeter der Nikäer gewesen war und trotzdem er auch nach 1261 versuchte, Freundschaft mit Konstantinopel zu schliessen und sie mittels dynastischer Eheschließung zu festigen. Ab 1270 band er sich konsequent an die Feinde des wiederhergestellten Kaisertums. Diese Politik setzten auch seine Söhne Dragutin (1276—1282) und Milutin (1282—1321) fort. Erst kurz vor Ende des XIII. Jahrhunderts trat eine Wendung ein, als aus der antibyzantinischen Politik die Byzantinisierung des serbischen Staates hervorging. König Milu*in kam nach der Eroberung Mazedoniens unmittelbar mit der byzantinischen Ordnung und dem byzantinischen Verwaltungssystem in Berührung; er wurde Schwiegersohn des Kaisers Andronikas II und erhielt in Form von Mitgift Anerkenmurg der bis dahin erfolgten Eroberungen. In Byzanz fand er Ideale und Vor-

[4] Vgl. N. Radojčić, *Promena u srpsko-madarskim odnosima krajem XII veka,* Glas SAN 219 (1954) 1—21.

bilder für seine Herrschaft. Die neue politische und kulturelle Orientation konnte nicht leicht durchdringen, sondern war von einem ein Jahrzehnt währenden inneren Kämpfe zwischen Milutin und Dragutin begleitet.[5]

Vom politischen Blickwinkel war das XIII. Jahrhundert in der ganzen serbischen Geschichte am wenigsten byzantinisch, doch hatte der innere Aufbau und das Heranreifen im Laufe gerade dieses Jahrhunderts die Vorbedingungen für jene fruchtbare und schöpferische Übernahme aus der überreichen byzantinischen Schatzkammer geschaffen, die wir kurz und einfach als Byzantinisierung bezeichnen. Im Laufe des XIII. Jahrhunderts wurde vieles auf anderen Grundlagen aufgebaut, so dass dadurch auch der Byzantinisierung Grenzen gesetzt wurden. Das Gleichgewicht zwischen dem Byzantinischen, Einheimischen und Westlichen, das im XIV. und XV. Jahrhundert für Serbien kennzeichnend war, fusste in der einzigartigen historischen Situation des XIII. Jahrhunderts.

Damit sind wir schon bei der reichen und kraftvollen inneren Entwicklung Serbiens im XIII. Jahrhundert angelangt. Aus den Kriegen Nemanjas und seiner Eroberungen ging so ein grosses staatliches Territorium hervor, wir nie zuvor in der serbischen Geschichte. Als alle serbischen Gebiete unter Nemanjas Herrschaft standen, konnte nichts zur Annahme veranlassen, dass diese Schöpfung von langer Dauer sein würde. Einzelne Gebiete wie Zahumlje, Travunija und Zeta waren zu lange selbständig, ihre politischen Traditionen waren sehr zäh, so dass sie auch in Nemanjas Staat klar festzustellen sind. Viel Zeit und Mühe waren notwendig, diese einst selbständigen Gebiete zu einem einheitlichen Ganzen zu machen. Die Aufteilung des staatlichen Territoriums unter die Familienmitglieder zu Nemanjas Zeiten, sowie zur Zeit seiner ersten Nachfolger, stützt sich unmittelbar auf die frühere, selbständige Entwicklung der einzelnen Gebiete. Hum (Zahumlje) wurde zu Nemanjas Zeiten von seinem Bruder Miroslav verwaltet, danach vom Sohn Rastko und später von Miroslavs Nachkommen, die nach der Tradition der Fürsten von Hum eigene politische Verträge mit Dubrovnik abschlossen. Dioklien das als „grosses Königreich von allem Anbeginn" galt, stand unter der Macht einer Seitenlinie, nämlich unter Nemanjas ältestem Sohn Vukan und dessen Nachfolger. Wie gross die Gefahr der Zerstückelung von Nemanjas Staat in Teilfürstentümer war, zeigt das Beispiel Vukans zu Beginn des Jahrhunderts und Miroslavs Nachfolger Radoslav in Hum, der Mitte des Jahrhunderts als „treuer Lehnsmann des Königs von Ungarn" auftrat und sich am Bündnis gegen König Uroš I. beteiligte.

Der Zusammenschluss einst selbständiger Gebiete zu einem einheitlichen Ganzen ist wohl der wichtigste Prozess beim Aufbau des mittelalterlichen serbischen Staates, doch können wir dies wegen mangelnder Angaben lieder nicht erwägen und auch nicht auf die Kräfte hinweisen, die hier beteiligt waren. Die Wendung erfolgte, soviel durchzublichken ist, zur Zeit König Urošs I. Seinerzeit erlosch die Tradition von Hum (Zahumlje) beim Abschluss von Verträgen mit Dubrovnik. Es entschwand auch die Macht von Miroslavs Nachkommen. Zulässig ist die Annahme, dass vielleicht die häufigen Kriege Kônig Urošs gegen Dubrovnik die Küstengegenden unter eine stärkere Kontrolle der Herrscher gebracht haben. Auf jeden

[5] M. Dinić, *Odnos kralja Milutina i Dragutina,* Zbornik radova Vizantološkog instituta 3(1955) 48—82.

Fall hatten zu Milutins Zeiten der „kaznac“ von Hum und einzelne Župane in Zahumlje und den Gebieten um Dubrovnik die Macht in den Händen, von denen klar ersichtlich ist, dass sie treue Diener der Könige waren. In Zeta (Dioklien) tauchen ab Mitte des XIII. Jahrhunderts statt der Nachkommen Vukans die nächsten Verwandten des Königs als Regenten in Erscheinung: der Bruder Vladislav nach der Abdankung, Königin Jelena, die Frau Urošs des I. und später die Tronfolger. Hier hat die Dynastie die politische Tradition von Zeta übernommen, die ohnehin durch die immer stärkere Trennung der Städte vom Territorium geschwächt war.

Ein wichtiger Faktor beim allmählichen Aufbau eines einheitlichen serbischen Staates musste das selbständige serbische Erzbistum sein, das 1219 gegründet wurde.[6] Seine Bistümer befanden sich gleichmäßig auf dem ganzen orthodoxen Teil des Staatsgebietes, bis Ston und Prevlaka an der Meeresküste verteilt. Auch die katholichsen Untertanen der serbischen Könige hatten ihre Bistümer im serbischen Staat, und zwar in Bar und in Kotor. Um das Erzbistum Bar zu wahren, führte König Uroš I. Kriege gegen die Ragusaner, die vorübergehend eine Aufhebung des Erzbistums Bar bewirkt hatten.

Diese Erfolge beim Zusammenschluss einst selbständiger Gebiete und bei der Festigung des Staates sind ohne gelichzeitiges Erstarken der königlichen Macht kaum denkabr. Diese Behauptung kann überraschen, wenn man weiss, dass nach König Stefan dem Erstgekrönten bis zu Milutin kein einziger König einen natürlichen Abschluss seiner Herrschaft gefunden hat. Gestürzt wurden: Radoslav, Vladislav, Uroš I., während auch Dragutin unter Druck abdanken musste. Doch das Bild dieser Ränke, das nur zeigt, dass die Stellung des einzelnen Herrschers nicht stabil war, darf uns den langsamen, doch dauerhaften Prozess der Heiligung der Herrscherwürde nicht entziehen. Aus patriarchalischen Führern von Gebirgskriegern im wahrscheinlich primitivsten Teile des Landes, wie es Nemanjas Vorfahren waren, haben sich die serbischen Herrscher gerade im Laufe des XIII. Jahrhunderts in von Gott erwählte Monarschen der „heiligen Wurzel“, in Vollzieher göttlicher Gebote, Beschützer der Kirsche und der Orthodoxie verwandelt. Der Ausgangspunkt war Nemanjas Kult, den seine Söhne Sava und Stefan schufen und mit seiner Hilfe eine Herrseherideologie popularisierten, die in einer Reihe europäischer Länder zu finden ist. Es wurden die Annahmen vorgebracht, dass Nemanjas Kult aus der Notwendigkeit der Legitimierung der neuen Dynstie oder der Affirmierung Rasziens als neuen staatlichen Mittelpunkt hervorgegangen ist.[7] Doch ist es wahrscheinlicher, dass der Sinn des Herrscherkults noch allgemeiner ist: das ist eine Form der Verteidigung gegen die byzantinischen universellen Ansprüche, eine religiöse Gründung der staatlichen Selbständigkeit, wie wir sie auch in Russland antreffen. Das gehört zu dem gleichen Kreis von Erscheinungen, zu dem die schon seit langem bemerkte Tatsache gehört, dass in der östlichen orthodoxen Sphäre die staatliche Selbständigkeit regelmässig von der kirchlichen Selbständigkeit begleitet ist. In Serbien hat man auch darauf nicht lange gewartet: 1219 erhielt es ein auto-

[6] N. Radojčić, *Sveti Sava i avtokefalnost srpske i bugarske crkve*, Glas SAN 179(1939).

[7] Vgl. S. Hafner, *Studien zur altserbischen dynstischen Historiographie*, Südosteuropäische Arbeiten 62, München 1964, 54—77; Đ. Sp. Radojčić, *Die politischen Bestrebungen in der serbischen mittelalterlichen Geschichtsschreibung*, Südost-Forschungen 19 (1960) 87—102.

kephales Erzbistum und den ersten Erzbischof, des Königs Bruder Sava. Das Klosterleben und die hohe Kirchenwürde des jüngsten Sohn Nemanjas boten Gelegenheit, seinen Kult dem Nemanjas anzuschliessen. So erhielt die Dynastie zwei heilige Stammväter, die Zeugen dessen waren, welches Erbcharisma auf dem serbischen Herrschergeschlecht ruht und die gleichzeitig die Einheit von Herrscher und Kirche symbolisierten.

Neben diesen noch ungenügend erforschten Erscheinungen, die auch für die spätere nationale Entwicklung der Serben sehr wichtig sind, ist auch die Erhebung des Staates in den Rang eines Königreichs und die Krönung Stefans zu erwähnen, der schon von dem ersten Nachfolger als erstgekrönter König (prvovenčani) bezeichnet wurde. Die vom Papste verliehene Krone und des latenische Krönungsritual haben die Serben des XIII. Jahrhunderts nicht besonders in Erregung versetzt. Savas erster Biograph, der Athosmönch Domentian, berichtet ganz ruhig von den Verbindungen zum Papst und vom Ursprung der „heiligen Krone". Erst Theodosios retuschiert in der latinophobischen Atmosphäre von Milutins Ära diese Überlieferung in orthodoxem Sinne.

Parallel mit dem Ausbau des Staates verlief auch der Prozess des Landesausbaus, der jedoch noch weniger bekannt ist. Fragen von der inneren Kolonisation, der Rodung und Gründung von Siedlungen wurden für das mittelalterliche Serbien noch nicht gestellt. Eine kleine Zahl königlichen Schenkungsurkunden aus dem XIII. Jahrhundert zeigt, dass das schon verhältnismässig gut besidelt war, dass jedoch noch immer neue Flächen zwecks Kultivierune eingenommen wurden. Die Schärfe der Grenzkonflikte mit Ragusa in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zeigt, dass gerade damals die innere Kolonisation sehr aktuell war. Der wichtigste Vorstoss wurde nach Norden gemacht. Die Reisebeschreiber des XII. Jahrhunderts verzeichneten einen grossen „bulgarischen Wald", der sich von der Donau bis Niš und weiter bis zum Trajantor erstreckte. Als Kučevo und Braničevo (im Nordosten Serbiens) um 1290 zur Zeit Dragutins und Milutins unter serbische Herrschaft gelangten, musste mit der Freilegung und Besiedelung eines Teils dieses weiten, öden Raumes begonnen werden, der einst Byzanz als von der Natur gegebener Schutzgürtel so gut zustatten kam. Eine dauerhafte Aufrechterhaltung der serbischen Macht im Nordosten und die spätere Verlegung des politischen und kulturellen Zentrums in das Donaugebiet wäre schwer denkbar, wenn die Ansiedler nicht zuvor den Weg dazu geebnet hätten.

Dem Landesausbau gaben auch die Sachsen, deutsche Bergleute ein wesentliches Gepräge.[8] Sie tauchten Mitte des Jahrhunderts in Serbien auf. Über ihre Ankunft gibt es zwei Versionen. Die eine, die heute die autoritativsten Anhänger hat, behauptet, die Sachsen seien vor den Tataren geflüchtet, während die zweite Version, die sich auf Mauro Orbini, Geschichtsschrebier des XVI. Jahrhunderts, berufen kann, berichtet, sie seien einem Aufruf König Urošs I. gefolgt. Zugunsten der zweiten Version kann die Tatsache angeführt werden, dass sich das Erscheinen der Sachsen mit der Besiedlung, Ungarns zur Zeit König Bélas IV., chronologisch deckt. Bei den sehr engen Verbindungen zu Ungarn ist es nicht im mindesten un-

[8] M. Dinić, *Za istoriju rudarstva u srednjevekovnoj Srbiji i Bosni* I, Beograd 1955, 1—27, dort auch die ältere Literatur.

glaubwürdig, dass eine Abzweigung deutscher Ansiedler auf des Königs Initiative weit bis zum Süden, in die serbischen Berge gelangte. Auf jeden Fall treffen wir 1254 in Brskovo auf der Tara Sachsen an, und Ende des Jahrhunderts in noch einigen serbischen Orten. Die Sachsen schufen einen neuen Siedlungstyp: den Markt der Bergleute, den Kern der grössten und bekanntesten mittelalterlichen serbischen Städte. Bis dahin hatte Serbien ausser den Küstenstädten nur noch von Byzanz ererbte Städte wie Prizren und Skopje, kleine Märkte und Burgen. So ist auch die Urbanisierung Serbiens, deren Bedeutung noch nicht genügend eingeschätzt wurde, ein Ergebniss der Entwicklung im XIII. Jahrhundert. Die Unterlage zu dieser Urbanisierung bot die Wirtschaft, die gerade im XIII. Jahrhundert ihre Wandlung erlebte. In weitaus grösserem Masse als früher schaltete sich Serbien in den Handel des Mittelmeerraumes ein. Die Silberproduktion verstärkte in grossem Masse den Warenverkehr, den es auch schon früher zwischen dem Künstenland und den Ländern im Innern gegeben hatte. Die Festlegung Venedigs an der Adria, vor allem aber die Unterwerfung Ragusas (1205) machten es möglich, dass dieser Handelsverkehr in den grossen Strom zwischen Venedig und der Levante, längs der östlichen Adriaküste floss.

Nach allem, was gesagt wurde, überrascht die Tatasche nicht, das auch das serbische Münzwesen seinen Anfang im XIII. Jahrhundert hat.[9] Wir sind nicht mehr so unerschütterlich davon überzeugt, dass die Silberprägung zur Zeit König Urošs begonnen hat, doch hatte jedenfalls erst diese Prägung selbst genügend starke wirtschaftliche Bedeutung. Für die Wirtschaftslage Serbiens ist es in grösstem Masse bezeichnend, dass der serbische König die Muster für die Prägung in Venedig fand. Uroš I. spürte, dass die Zeit des Groschen (denarius grossus) gekommen sei und liess es zu, dass sein Dinar von aussen ganz dem venezianischen ähnlich sah. Damit errang das Geld im Handel Vertrauen, dem König aber brachte es einen schlechten Ruf ein: Dante bezeichnete ihn als Fälscher (Paradiso XIX, 140—142) und in Venedig wurde das serbische Geld jahrzehntelang von besonderen Beamten vernichtet.

Serbien liess die patriarchalische Einfachheit des XII. Jahrhunderts weit hinter sich: der Staat wurde grösser, die Gesellschaft komplizierter, die Tätigkeiten zahlreicher und verschiedenartiger, so dass auch die Staatsmacht höhere Funktionen und neue Aufgaben erhielt. Es traten bis dahin unbekannte Beziehungen in Erscheinung, die geregelt werden mussten. Das XIII. Jahrhundert war keinesfalls ein Zeitalter grosser gesetzgebender Tätitgeit. Es stand völlig im Schatten des Jahrhunderts, in dem Dušans Gesetzbuch entstanden ist. Doch schon seit langem ist es klar, dass man im Mittelalter nicht nur mit Gesetzen Recht schuf und dass Gesetzbücher und Statuten nicht der einzige Ausdruck der rechtlichen Entwicklung und des Fortschritts waren. Wenn man erachtet, was im XIII. Jahrhundert alles geregelt werden musste, dann sieht man, dass dies ein Zeitabschnitt bedeutender rechtlicher Leistungen war.

Die Sphäre des Kirchenrechts und der ehelichen Beziehungen erhielt durch den Nomokanon ihre Normen, der bereits zu Savas Zeiten übersetzt worden war und das ganze Jahr-

[9] Vgl. G. Čremošnik, *Razvoj srpskog novčarstva do kralja Milutina,* Beograd 1933; B. Saria, *Die Entwicklung des altserbischen Münzwesens,* Südost-Forschungen 13 (1954) 25—36;

hundert hindurch abgeschrieben wurde.[10] Die bescheidenen Angaben lassen drei grosse Gebiete erfassen, die rechtlich geformt sind und in denen im XIII. Jahrhundert Normen und Prinzipien aufgestellt wurden. Eine davon ist die Grundherrschaft mit ihren komplizierten Bezeihungen gegenüber den Untertahnen und der staatlichen Macht. Grundsätzliche Lösungen, mit denen der Grundherrschaft, vor allem der kirchlichen, grosse Immunitäten gewährt und Angehörigen der Gründherrschaft Verpflichtungen vorgeschrieben wurden, finden wir bereits in den königlichen Schenkungsurkunden für die Klöster des XIII. Jahrhunderts. Auch die sächsischen Ansiedler waren ein Problem, das sich gerade im XIII. Jahrhundert den serbischen Herrschern aufgezwungen hat. Sie lösten es in dem gleichen Geiste, wie auch andere Herrscher, die Ansiedler in ihr Land gerufen haben: Sie achteten die Gewohnheiten und die Ordnung, die bei den Ansiedlern herrschte, erkannten ihnen Personenrecht an und bestimmten, dass bei Streitfällen mit des Königs Untertanen, den Serben, oder fremden Kaufleuten ein gemischtes Gericht, bestehend aus einer gleichen Anzahl von Angehörigen beider Gemeinschaften zuständig sei. Da nun die Sachsen den Kern der Bergarbeiter-Märkte darstellten, hatte eine solche Stellung weitreichende Folgen: das Stadtrecht und das Bergrecht, wurden von den deutschen Ansiedlern geprägt. Das dritte, rechtlich geregelte Gebiet im XIII. Jahrhundert umfasst Kaufleute aus den Küstenstädten und ihr Wirken im serbischen Staat. Den sehr einfachen Garantien der Durchzug — und Arbeitsfreiheit, der persönlichen Sicherheit und der Sicherheit des Eigentums folgten Ende des XIII und Anfang des XIV. Jahrhunderts kompliziertere Lösungen mit einer genauen Festlegung der gerichtlichen Zuständigkeiten, der Verpflichtungen gegenüber den örtlichen Behörden usw. Die im XIII. Jahrhundert festgelegten Grundsätze wurden hier bis zum Ende des serbischen Staates beibehalten. In diesem Bereich hat König Uroš I. stark eingegriffen, doch sind wir nicht sicher, ob einige seiner Massnahmen die von Ungarn übernommen worden sind, wie das Verbot, dass sich die Kaufleute ausserhalb der vorgeschriebenen Strassen bewegen und dass sie ausserhalb der königlichen Märkte Handel treiben, auch von Dauer waren. Während die Regelung der Beziehungen mit den Ragussanern aus politischen Verträgen zwischen den serbischen Königen und dieser Stadt bekannt ist, ist die Stellung der Bürger aus den unter serbischer Herrschaft stehenden Städten weniger bekannt. Im Innern Serbiens hatten sie anscheinend weniger besondere Rechte, doch bauten sie deshalb ungehindert innerhalb ihrer Mauern eine Autonomie aus, die in den Statuten aus dem XIV. Jahrhundert zum Ausdruck kommen wird.

Abschliessend bleibt uns noch zu betonen, dass der uns zur Verfügung stehende Raum es zuliess, Erscheinungen und Prozesse aus dem Serbien des XIII. Jahrhunderts aufzuzählen, die für die Weiterentwicklung wichtig erschienen. Eine Bearbeitung und genauere Darstellung war aber nicht gestattet. Nun, veilleicht ist auch aus dieser kurzen Skizze klar geworden, dass das XIII. Jahrhundert nicht nur ein Jahrhundert der grossen Kunst, sondern auch ein Jahrundert des Ausbaus des Staates und seiner Verfassung war.

---

[10] Über die Handschriften: S. Trojicki, *Kako treba izdati Svetosavsku Krmčiju (Nomokanon sa tumačenjima)*, Spomenik SAN 102 (1952).

GOJKO SUBOTIĆ

APERÇUS SUR CERTAINS TRAITS STYLISTIQUES DE L'OEUVRE DE DOMENTIJAN ET DE LA PEINTURE MONUMENTALE DU XIII[e] SIÈCLE

L'étude comparée de la structure de l'expression artistique dans la littérature et la peinture du XIII[e] siècle en Serbie nous offre la possibilité de mieux connaître les arts de cette époque. Une certaine parenté générale entre ses deux branches se fonde assurément sur les qualités caractéristiques de l'art byzantin dans son ensemble. Mais toute une série de qualités que l'on peut relever soit dans la littérature, soit dans la peinture prises, isolément, acquièrent une valeur particulière quand nous les voyons se confirmer sur le plan qui leur est commun. Il semble que les sujets représentatifs qui se prêtent le mieux à ces recherches soient d'une part les grandes peintures murales des deuxième et troisième quarts du XIII[e] siècle, et d'autre part les oeuvres de Domentijan, le plus important écrivain de l'époque. Par la confrontation de ces deux arts nous n'étudions pas seulement les plus importantes oeuvres d'art de cette époque connues jusqu' à présent, mais nous examinons aussi la teneur même de grandes réalisations qui se prêtent à cette comparaison. Il est indubitable que les deux genres étaient propices à faire apparaître des traits de style assez apparentés, étant donné que les sujets de la peinture murale sont presque exclusivement de caractère sacré et que les vies de saint Sava et de saint Siméon sont des écrits hagiographiques.

Par sa volumineuse oeuvre littéraire Domentijan, de même que les peintres de Mileševa, Peć, Morača, Sopoćani et Gradac, nous ont permis de discerner clairement quelles étaient leurs conceptions artistiques. Or, cas d'ailleurs fréquent, des deux côtés se trouvent des éléments qui ne cadrent pas tout à fait avec l'ensemble de l'oeuvre, ou du moins ne peuvent pas être considérés comme uniquement représentatifs de l'époque, soit qu'ils aient une origine plus ancienne, soit qu'ils soient simplement empruntés à une autre oeuvre. Il semble qu'un plus grand nombre de cas semblables se trouve dans l'oeuvre de Domentijan. Actuellement on n'est pas encore suffisamment au clair sur les sources qui ont pû lui servir, comme c'était l'usage à l'époque dans la composition de ses écrits. En plus de certains passages empruntés aux écrits canoniques

et aux textes slaves plus anciens, que l'on a pu remarquer, il est probable que l'on arrivera, grâce à des recherches plus poussées, à découvrir encore d'autres écrits dont l'auteur a pu se servir. Il semble qu'à cet égard il faille surtout rechercher dans le domaine des rapports de l'auteur avec la littérature grecque, dont il savait apparamment fort bien la langue. Cependant, il serait faux de considérer la paraphrase d'une idée étrangère ou l'emprunt d'un passage comme dépourvus d'intérêt au point de vue du contenu ou du style. Leur similitude avec les autres parties du texte de Domentijan n'est pas due au hazard. Le texte de Domentijan se distingue par la clarté de sa conception, aussi tous les éléments de ce texte (qu'ils soient originaux ou empruntés) doivent-ils être considérés du même angle, en tant qu'éléments à teneur bien précise et caractère artistique défini. Il va sans dire que la même remarque est valable pour les maîtres de la peinture murale qui s'appuyaient sur leurs antécédents. Ils puisaient dans le grand trésor artistique dont ils étaient entourés, adaptant leurs modèles à l'esprit et aux besoins de leurs propres conceptions. Aujourd'hui on ne conteste plus la valeur d'époques entières qui ont, en particulier à Byzance, cherché un appui stylistique dans les oeuvres d'époques parfois fort reculées, si bien que l'incertitude sur l'authenticité de tel ou tel autre élément ne peut empêcher l'art du XIII^{e} siècle à être considéré comme un ensemble. Nous pouvons donc, sans hésitation, nous en tenir aux caractéristiques évidentes — plus ou moins connues et définies — de la peinture et de la littérature de l'époque, les considérant comme des éléments positifs dans la recherche sur leurs rapports mutuels.

La tendance séculaire de transposition sublime, propre à l'art religieux, atteint en Serbie, dans la peinture et la littérature du XIII^{e} siècle, à l'une de ses sommités. Les personnages et les événements décrits ou représentés, y sont libérés de tout ce qui était fortuit et superflu, et élevés dans d'autres sphères, ennoblis par une beauté rare des formes.

Au centre de l'oeuvre d'art se trouvait une personnalité, personnalité grandiose et spirituelle. Par son essence brillante et claire, elle appartenait à un monde inexistant de bonté modeste et de force retenue, à un monde qui ne connaissait pas le côté tragique du sort humain, sa misère et ses bornes. La teneur principale des sujets traités étaient des états d'élévation de l'âme, des états de méditation profonde, dont les événements contés ne formaient que l'écorce. La figure humaine, peinte ou décrite, se trouvait en quelque sorte séparée de son entourage, comme se suffisant à elle même. Tout en illustrant et interprêtant des événements palpables, elle ne perdait rien de sa liberté interne, de l'autonomie inviolée de son monde. Ce caractère des figures humaines ne formait pas seulement la base de la structure psychologique de l'oeuvre, mais ce reflétait aussi sur le domaine des moyens d'expression.

L'ensemble était exposé simplement, en un langage équilibré et sûr. Une sobriété rare règnait dans les rapports créés aux endroits sensibles du contenu, où l'on renonçait à l'expression de la vie intérieure souveraine, pour orienter le personnage vers le monde extérieur et le faire participer à l'événement. Dans ces conditions, un pas en arrière — vers l'isolement de l'être — représenterait une enfreinte au contenu et une simplification banale des rapports psychologiques, — un pas en avant, vers l'explication de l'événement conté, entraînerait par contre, la supression des figures libres et monumentales.

Au point de vue historique ce développement tenait à la genèse du contenu: l'âge d'or du XIII[e] siècle avait abandonné résolûment les formules qui répétaient strictement le contenu théologique des événements représentés et l'hermétisme psychique des protagonistes, sans contact mutuel et sans rapport profond. D'autre part, la tendance de description de l'événement extérieur et de subordination des personnages individuels au caractère de l'ensemble se sont fait jour dès la génération suivante d'écrivains et de peintres.

On peut cependant faire la remarque que les proportions entre la description de la vie intérieure des personnages par rapport à la narration des faits étaient moins visibles dans un récit que dans une image — dans les textes on peut cependant relever parfois une disproportion plus grande entre la narration des faits et les longues „cadences" qui interrompent cette narration.

Dans son essence, cet art religieux portait en lui les accents d'un humanisme profond, mais sa vision de la dignité humaine et de la bonté n'était pas fondée sur l'expression artistique de la réalité, mais sur le procédé artistique contraire, à savoir sur la transposition de valeurs humaines dans un monde libéré des attaches de la réalité.

La ressemblance des écrits de Domentijan avec les oeuvres peintes de l'époque a déjà été remarqué par S. Radojčić dans une étude dans laquelle il dit à propos de la lumière quand il parle de la similitude exacte de l'idéal, exprimé dans des arts différents: „L'éloquent Domentijan a composé un vrai hymne à la lumière, à cette même lumière qui brille si intensément dans les fresques de Sopoćani. Il attribue à saint Sava les paroles suivantes: »Pressez-vous mes frères et conservez avec amour mes injonctions, pour que nous soyons les héritiers légitimes des joies du Paradis et dignes de la gloire de la lumière céleste . . . Non pas de cette lumière qui s'élève à l'Orient et descend au Couchant, qui est temporaire, qui se désagrège dans la nuit et que nous pouvons voir en même temps que les animaux; prions pour la lumière que nous pourrons contempler uniquement avec les anges, et dont le début comme la fin sont éternels«".[1] Il est vrai que la lumière, en tant qu'expression du sublime n'était pas exclusivement caractéristique pour cette époque — mais l'insistance du recours à ce procédé dans les deux branches artistiques citées montre la signification particulière qui lui revient dans l'art du XIII[e] siècle. Il apparaît simultanément dans la littérature et dans la peinture, sous des conditions semblables et en liaison étroite avec les particularités de ce style.

De même que la lumière, il convient de considérer aussi les autres éléments de l'art — la forme, la composition, la répartition de l'espace et du temps, le mouvement, etc. — comme étant le plus étroitement liés au caractère même de cet art. Dans la peinture, le caractère sublime de la vision s'exprimait par un coloris clair en même temps que par la lumière. Les couleurs fraîches et calmes des fresques du XIII[e] siècle, réparties en ensembles nobles et harmonieux — en particulier à Mileševa, Sopoćani, Morača, Gradac — font partie intégrante de la conception générale du tableau. Exceptionnellement on rencontre — sur les monuments d'esprit monacal, tels que Studenica et Peć — les coloris bruns sur fonds sombres traditionnels, exprimant des états d'âme de la vie ascétique.

[1] S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, 17.

L'une des caractéristiques les plus évidentes de l'expression artistique du XIII[e] siècle est le caractère monumental des formes. Les grandes surfaces et les formes puissantes sont les éléments fondamentaux avec lesquels les peintres et les écrivains de l'époque composent leurs oeuvres. Ce caractère grandiose a été atteint en littérature par la forme épique, par l'énoncé calme et équilibré des idées et par la peinture d'états d'âme durables. Les longues périodes expressives pleines d'épithètes, de métaphores et de comparaisons qui, orientées toutes dans le même sens, confèrent à la narration un calme profond et une grande force, correspondent fort bien aux larges surfaces dont était composée la peinture de l'époque. L'énoncé de la phrase est équilibré — accusant un faible mouvement, surtout intérieur — et par son caractère il rappelle le geste et l'attitude du personnage peint dans un tableau rigoureusement composé. La phrase est constituée de parties qui tendent graduellement vers une fin commune, et, comme aussi, les parties composant un tableau du XIII[e] siècle, ne réalise qu'à son embouchure son vrai équilibre, sans contraste bien marqué. Tous les éléments du récit qui n'étaient pas indispensables à la compréhension de son idée fondamentale, de même que tous les détails du tableau, ont été éliminés en vue de contribuer à la cohérence intérieure de l'oeuvre et à l'expression monumentale.

La composition comme telle, ne représentait non plus un phénomène distinct qui puisse être isolé. Les maîtres imagiers du moyen-âge, s'appuyaient sur les modèles anciens qui étaient proches de leur esprit et pouvaient utilement être appliqués dans leur art. La structure ferme et la disposition équilibrée des masses montrent à quel point la composition du tableau était étroitement liée à sa teneur intérieure. L'oeuvre littéraire avait une composition tout aussi ferme, quoi qu'elle se fasse moins sentir dans la proportion de ses parties. Elle était formée de gros blocs monolithes qui entravaient l'action et la calmaient, en permettant à la pensée de se développer librement dans les sphères de l'abstrait. Le trait fondamental de la composition dans les deux arts étaient le purisme des moyens, le rythme modéré, la stabilité et l'exposé calme et galbé de la matière artistique. Aussi cette organisation de l'ensemble, pourrait-elle, pour la distinguer des autres, être nommée la composition „fermée“ du XIII[e] siècle.

La tendance d'élévation du contenu dans les régions du sublime, méprisait les limites du sujet de l'oeuvre littéraire ou du tableau. Même là où la nature du sujet y était tout à fait opposée — les sujets dramatiques par ex. — on passait sous silence cette nature sans la relever par des signes extérieurs. L'action n'a ni dans le texte, ni sur l'image la force qu'elle a dans les oeuvres des autres époques, et ne suffit pas à elle seule à suggérer le contenu dramatique de l'oeuvre. L'opposition d'éléments contrastants et le rythme caractéristique du blanc et noir de l'exposition littéraire ou picturale, font tout à fait défaut. Aucune émotion marquée n'anime les compositions de Mileševa ou de Sopoćani, à laquelle on s'attendrait, vu le caractère du sujet. La phrase de Domentijan s'écoule aussi avec calme et sérénité, même quand il décrit des événements émouvants ou mouvementés. La forme artistique ne s'est donc pas pliée aux exigences du sujet, mais au contraire a interprêté celui-ci dans son propre rythme. En effet, les peintres et les écrivains du XIII[e] siècle ne décrivent, comme le feront d'autres plus tard, ni les passions brûlantes, ni les soufrances profondes. Le culte du tragique, du névrosé et de l'excessif était

étranger à leur conception du monde. La douleur, chez eux, est dans la majorité des cas pleine de retenue. Dans les fondements mêmes des moyens d'expression de ce style, résidait la tendance de maîtriser et dépasser la tragédie humaine. Elle s'exprimait plutôt par un voile de tristesse enveloppante, que par une vraie et franche douleur. Comme s'il fallait peu de chose pour soulever ce voile où le rejeter tout à fait et pour que — du moins en littérature — la paix continue à règner dans le monde, après un moment de tristesse. Dans la description de Domentijan du moment tragique où l'on apprit la décision irrévocable de Sava de se faire moine, la tristesse n'est pas exprimée comme des explosions de doleur, ou par le comportement douloureux des divers personnages, mais comme une tristesse générale et durable: „Ses parents, apprenant de ses serviteurs qu'ils l'avaient cherché en vain, lui et tout ce qui lui revenait par la grâce de Dieu, se lamentèrent longuement et mirent leurs vêtements de deuil; non seulement ses parents mais aussi tous ses serviteurs furent saisis de pleurs et de tristesse, et grand et petit, par tout l'empire, voyant un tel miracle, jamais encore advenu, furent remplis de la crainte de Dieu et de désespoir et douleur et de peine."[2]

Les artistes sont moins portés à exposer un événement de façon „objective" dans ses manifestations externes, que par le contenu „subjectif" de sa teneur. Les peintures et les „biographies" du XIIIe siècle sont pénétrées d'une intensité profonde. Les personnages décrits par les écrivains du XIIIe siècle ont une richesse d'âme exceptionnelle, de même que les personnages calmes de Mileševa et de Sopoćani témoignent, malgré la sobriété du traitement, d'une intense vie intérieure. Par la noblesse du rapport établi entre la forme et son contenu, cette période se distingue des autres périodes de notre peinture médiévale. Dans sa recherche de la mesure elle a atteint dans ces oeuvres sa plus haute réalisation. L'impulsion intérieure de l'être se traduisait par le même geste dans l'image et dans l'écrit. Une paix profonde et une douce progression sans conflit, sans lutte et sans malentendu et l'absence de tout ce qui en réalité caractérise l'action est ce qui distingue les oeuvres du XIIIe s. A la base de l'expression formelle littéraire ou artistique manquait l'élément dramatique — le monde libéré de ses attaches qui peuple les scènes des écrits et des tableaux, ne connaissait pas les oppositions, les controverses, les incertitudes et les courants tumultueux. Les paysages spirituels, illuminés de lumière céleste, s'étendaient à l'infini, sans être entravés par la nécessité et les douleurs du monde réel. Lorsqu'il a peint la „Trahison de Judas", le peintre de Mileševa n'a pas dramatisé la scène. Le mouvement peu accusé qui enveloppe tous les personnages, l'équlibre des formes et du coloris, l'absence d'opposition visible entre le personnage du Christ et celui de Judas, sont très loin de tous les éléments contrastants qui se trouvent à la base de tout exposition dramatique.

A ce que nous venons de dire se rattache aussi intimement l'indifférence totale de l'artiste pour le rapport spacial entre le personnage et l'espace environnant. Les peintres du XIIIe siècle se bornaient, jusqu'à Sopoćani, à marquer la scène de l'événement par des formes architecturales ou par un paysage, dans la mesure où c'était nécessaire à la compréhension du sujet, mais la tendance d'approfondir la relation entre le sujet et l'espace dans lequel il se situe, leur faisait complètement défaut. C'est ainsi qu'il arrive fréquemment que la figure traitée existe

[2] Domentijan, *Život svetoga Save* (traduit par L. Mirković), éd. SKZ, Beograd 1938, 37.

indépendamment de son milieu. Les écrivains, de même, ne font que mentionner les lieux dans lesquels les événements se déroulent, sans se donner la peine de décrire leur ambiance, ou le rapport des personnages avec leur environ.

Les propriétés mentionnées de la peinture et de la littérature de l'époque n'étaient pas toujours représentées avec la même intensité et la même pureté dans les deux branches de la création artistique. Dans notre petit exposé nous ne nous sommes pas arrêtés à définir leurs nuances spécifiques, et n'avons pas accordé non plus une attention particulière à l'évolution éventuelle de ces propriétés, en relation avec l'ordre chronologique des monuments. Nous nous sommes bornés à attirer l'attention sur l'apparition parallèle intéressante d'une série de phénomènes dans le contenu et dans le style de deux domaines distincts de la création artistique.

Il n'y a aucun lieu de croire que l'une de ces deux disciplines ait été dirigeante et ait exercé une influence prononcée sur la structure stylistique de l'autre. Dans nos recherches à ce sujet nous ne sommes pas partis d'une seule espèce de manifestation artistique, mais avons essayé de discerner les propriétés marquantes de l'expression artistique dans les deux, puis les avons comparées en tant qu'analogues. Leur similitude ne peut être comprise aujourd'hui autrement que découlant d'un même climat artistique, quoi qu'il soit probable que des recherches ultérieures entreprises sur les oeuvres conservées de l'époque, découvriront encore des traits communs, en particulier en ce qui concerne les motifs et qui sont dûs à une interdépendance directe des deux arts.

Relevons un fait intéressant et rare dans l'histoire de la littérature médiévale serbe, qui a prouvé après coup que la similitude de caractère remarquée dans la littérature et la peinture de l'époque ne sont pas des faits isolés et fortuits. L'écrivain de la seconde génération, Teodosije, a repris après quelques décades le sujet de la vie de saint Sava, s'appuyant pour le faire sur l'oeuvre maitresse de Domentijan. L'oeuvre de Teodosije a été écrite à une époque où la conception picturale du XIII^e^ siècle subissait ou avait déjà subi des changements profonds. Tout en gardant le même cours de l'exposition des faits, son oeuvre est enveloppée d'une parure stylistique bien différente, et dont le caractère répondait de façon plus que frappante, à celui de la nouvelle peinture de la fin du XIII^e^ et du début du XIV^e^ siècle. L'étude des modifications survenues ultérieurement dépasse cependant le cadre des intérêts de cette réunion.

BOJANA RADOJKOVIĆ

LES ARTS MINEURS DU XIII^e SIECLE EN SERBIE

Les vieilles biographies serbes donnent de nombreuses indications sur la situation politique, économique et culturelle des pays serbes au Moyen Age. Nous y trouvons aussi de nombreuses données sur les anciens arts mineurs serbes, dont les vestiges sont très mal conservés et fragmentaires. Dans les oeuvres de st. Sava, de Stefan Prvovenčani, de Domentian, de Teodosije et de l'archevêque Danilo on mentionne des récipiente précieux des rideaux brodés, des colliers, des rhipidions, des chandeliers, des encensoirs, des vêtements tissés ou brodés d'or. Certains biographes ne donnent que des indications générales, d'autres s'arrêtent beaucoup plus en détail sur la description, mais les uns aussi bien que les autres manifestent une tendance nette, lors de la narration des hauts faits de leurs souverains, d'attirer aussi l'attention sur les objets d'art que ces derniers recevaient ou donnaient en cadeau à leurs contemporains. Ces indications, très clairement exposées, peuvent combler une grande lacune qui apparaît surtout dans le domaine des objets d'art mineur du XIII^e s. conservés fragmentairement. Ces descriptions, citations, constatations faites en passant, peuvent, à l'aide du matériel conservé en partie, donner une idée, parfois assez hypothétique de l'artisant d'art serbe de la vieille Rascie. Sans la découverte de ces sources, des domaines entiers des arts appliqués serbes seraient restés inconnus. Il ne reste, par exemple, aucune pièce de broderie ou de tissus du XIII^e s. qui indiqueraient leur origine serbe. Les objets d'orfèvrerie conservés datant de cette époque, n'auraient pu être attribués aux maîtres du pays, si les sources ne donnaient pas l'indication que, dès la fin du XII^e et surtout au début du XIII^e siècle, des ateliers d'orfèvrerie existaient près des monastères. Il y a également des données très précises, sur des ateliers de broderie ou de copistes, ce qui permet de reconstituer, du moins en partie et approximativement, les arts mineurs du pays. Si on y prête une attention particulière et si on excepte les ouvrage poncifs toujours répétés, il est possible, grâce aux constatations véridiques des anciens biographes, de relever et de délimiter les objets importés des objets faits dans le pays, si bien que dans une certaine mesure, on arrive à expliquer le développement des arts mineurs au XIII^e siècle, en se fondant sur le peu de matériel conservé.

Saint Sava, dans la biographie de son père Stefan Nemanja, lors de la description de la construction de Studenica et des soins pris par Nemanja pour la décorer, souligne que Nemanja a pourvu l'église d'icônes, de vases en or et en argent, de livres, vêtements ecclésiastiques et rideaux.[1] Sava n'indique pas que ces objets soient apportés ou achetés à des maîtres étrangers, il cite d'une manière assez générale tous ces cadeaux, sans s'arrêter sur leur origine. Si ces objets avaient été achetés dans un des pays voisins, ce fait aurait probablement été souligné. Une énumeration semblable de dons se trouve aussi dans la biographie de Stefan Nemanja, écrite par son autre fils le roi Stefan Prvovenčani[2]. Il ne s'arrête pas uniquement à ce que Nemanja donne à Studenica, mais accorde une attention particulière aux églises et monastères hors du territoire de la Rascie de l'époque. Ainsi Stefan Prvovenčani souligne que Nemanja a fait des cadeaux à l'église de Jérusalem, à la basilique de St. Pierre et St. Paul à Rome, à St. Nicolas à Bari, à la Vierge Evergétide à Constantinople, à St. Démétrius à Salonique et à beaucoup d'autres.[3] Domentian en décrivant la vie de st. Sava en parle aussi et confirme les dires de Stefan Prvovenčani sur les cadeux faits par Nemanja aux églises étrangères, en mattant l'accent sur les icônes et encensoirs en or que Nemanja a envoyés à la basilique des Saints Pierre et Paul à Rome.[4] La plus grande abondance de détails se trouve chez le moine Teodosije, qui a, comme Domentian, en parlant de la vie de st. Sava parlé aussi de celle de Nemanja. Il souligne tout d'abord que les parents de Sava ont envoyé au monastère Vatopedi, où Sava a vécu, beaucoup d'or et „vases rituels en argent et en or et des vêtements décorés d'or".[5] Il ne décrit pas les vases rituels plus en détail, mais il dit, par contre, que les tentures étaient décorées d'or, ce qui veut dire qu'elles étaient brodées. Ce même Teodosije, en parlant de la décision de Nemanja d'entrer dans les ordres et de partir plus tard au Mont Athos dit que Nemanja avait pris à Studenica, en plus de pièces d'or, des „récipients en or et en argent".[6] En soulignant que Nemanja avait pris à Studenica des récipients en or et en argent, en plus de l'or sonnant, Teodosije indique qu'il y avait à Studenica un atelier ou des artisans qui produisaient des récipients en or et en argent. Que cette phrase de Teodosije n'est pas un pur effet oratoire est indiqué par les chartes et chrysobulles dans lesquelles on énumère d'habitude des domaines et propriétés du monastère, et où figurent, parmi les familles d'hommes liges, des familles d'orfèvres.[7] En ce qui concerne la coutume d'emporter des cadeaux avec soi, on en retrouve la mention chez Domentian.[8] Un document confirme ces deux constatations. Quand le moine David, précédemment joupan Dmitar, fils du prince Vukan, fut en route vers Jérusalem, il fut attaqué près d'Ancône par des bandits qui le dévalisèrent. En plus de l'argent qu'il avait

---

[1] Sveti Sava, *Studenički tipik, Spisi Svetog Save,* ed. V. Ćorović, Beograd 1928, 28—9.

[2] Stefan Prvovenčani, *Život Stefana Nemanje,* ed. M. Bašić, SKZ, Beograd 1924, 43.

[3] Stefan Prvovenčani, *op. cit.* 43—44.

[4] Domentian, *Život svetoga Save,* ed. L. Mirković, SKZ, Beograd 1938, 136.

[5] Teodosije, *Život Svetog Save,* ed. M. Bašić, SKZ, Beograd 1924, 104.

[6] Teodosije, *op. cit.* 110.

[7] Miclošić, F., *Monumenta serbica,* Viennae 1858, LXVI .

[8] Domentian, *op. cit.* 61.

sur lui, ils lui prirent aussi une buire en vermeil et une coupe en argent.[9] Donc il nous semble qu'on puisse accorder crédit à Teodosije disant que Nemanja avait pris à Studenica des recipients en or et en argent pour les distribuer aux monastères. Il ne serait pas improbable non plus qu'on ait fait à Studenica les tentures, catapetasmes d'iconostase et rideaux que ce même Teodosije, en parlant des cadeaux faits par Nemanja à Vatopedi, Karyès[10], mentionne. Domentian cite également les dons de Nemanja faits au Mont-Athos et dit: „. . . Et ils firent diverses offrandes à la sainte Vierge: des récipients sacrés en argent et en or, d'abord, puis des encensoirs en argent et en or, des voiles des récipients sacrés avec des perles et des joyaux, ensuite des epitrachilions, voiles de calice".[11] La coutume que des centres d'artisant soient formés auprès des cours et des monastères n'est pas une caractéristique de la Serbie, c'est une phénomène courant durant tout le Moyen Age. L'exemple des moines du Mont-Cassin qui avaient fait venir des émailleurs byzantins pour en apprendre ce métier, le confirme.

Domentian aussi bien que Teodosije soulignent, en parlant de st. Sava les cadeaux qu'il donne et les cadeaux qu'il reçoit, les objets qu'il achète, ainsi que les oeuvres qu'il commande aux maîtres étrangers. Ce fait très important expliquerait aussi le cours des influences dans l'art, et les changements de style qui se produisent sur les objets des arts mineurs sur le sol serbe précisement au cours de la première moitié du XIII^{e} s.

De l'époque antérieure aux Némanides il ne reste que très peu d'objets des arts mineurs. Le seul domaine où les exemplaires qui nous restent soient un peu mieux conservés, c'est l'orfèvrerie, les bijoux. Les bijoux du XI^{e} et du XII^{e} s., qu'on peut considérer comme oeuvres des maîtres serbes, représentent une tentative d'imitation des bijoux précieux byzantins et sont travaillés avec beaucoup de précision, mais ces bijoux sont faits dans des techniques simplifiées, surtout des techniques de coulage, et dans des matériaux bon marché (fig. 1). Quoique ces bijoux précoces, supposés oeuvre des artisans du pays, n'aient pas la finesse des bijoux byzantins, ils gardent pourtant leurs formes caractéristiques. Les objets se rattachant au rite: reliquaires, croix, crucifix, portent des caractéristiques typiques des styles roman et préroman avec des éléments orientaux particuliers rappelant l'art copte. (fig. 2). De cette époque, et dans cette même région nous retrouvons du matériel byzantin — des croix, reliquaires panagies, parfois très précieux, (fig. 3), dont on peut supposer qu'ils sont des oeuvres de maîtres byzantins, apportées dans nos régions à cette époque ou plus tard. En dehors de ces oeuvres nous trouvons aussi des croix pliantes — reliquaires, des copies byzantines de modèles syro-palestiens. Tout ce matériel hétérogène sur le même sol indique le congloméré existant dans les arts mineurs de l'époque précédant celle des Némanides, mais indique aussi la possibilité que sur notre sol au cours du XIII^{e} s. les arts mineurs se formaient plutôt sous des influences romanes venant du Littoral de Duklja, que sous l'influence des créations précieuses de Byzance. Selon un jugement de Domentian on dirait que des accords romans étaient encore sensibles dans les arts mineurs serbes au début du XIII^{e} et qu'il était possible de délimiter sans hésitation les objets que st.

[9] Jireček, K., *Spomenici srpski*, Spomenik SKA XI, Beograd 1892, No. 1.

[10] Teodosije, *op. cit.* 110, 112, 119.

[11] Domentian, *op. cit.* 61.

Sava a pris avec lui en partant en Terre sainte, de ceux qu'il avait reçus en cadeau. Domentian décrivant la visite de st. Sava au patriarche d'Alexandrie dit: „ . . . Ils échangèrent des cadeaux divers, celui de l'Occident (st. Sava) occidentaux, celui de l'Orient des cadeaux orientaux à l'église, des offrandes aux apôtre, des habits de partiarche et des encensoirs. . .".[12] Si cette remarque de Domentian pouvait être interprétée comme une différence de style dans la traitement et dans les conceptions de l'art, alors l'apparition des objets des arts mineurs exécutés sur notre sol dans l'esprit roman, serait beaucoup plus claire, ainsi par exemple celle des crucifix romans en bronze disséminés de Kladovo à Lipljan. (fig. 1, 4). En même temps on pourrait alors tracer avec plus de précision le tournant pris par les arts mineurs à l'époque de Sava, en faveur des tendaces byzantine et orientale, et qui s'est manifesté sur les objets rituels au cours de la première moitié du XIII[e] s. Les textes des deux biographes de Sava, aussi bien de Domentian que celui de Teodosije font présumer que Sava savait estimer la valeur artistique des maîtres byzantins, c'est ce qui lui a fait acheter dans tous les pays qu'il traversait des objets précieux d'artisanat d'art.[13] C'est lui qui a exercé son influence sur les arts mineurs dans le sens de leur orientation vers les conceptions byzantines orientales, du moins en ce qui concerne les objets destinés à l'église. La contribution de st. Sava dans la formation de l'art en général est très caractéristique. Teodosije souligne que lors de la construction de Žiča, Sava avait amené les maçons et les tailleurs de pierre des pays grecs, mais il ajoute tout de suite: „ . . . Il (st. Sava) leur enseignait à orner tout selon son désir . . .“[14]. Nous trouvons une remarque semblable chez l'archêveque Nikodim (1318—19), où il attribue à st. Sava d'avoir fait construire selon son désir et suivant le modèle des églises de Jérusalem, l'église des Sts. Apôtres à Peć.[15] St. Sava fait cadeau d'icônes lors de son séjour à Salonique, selon le dires de Teodosije, au monastère Philocallou Teodosije souligne de nouveau l'origine des icônes et dit qu'il les avait commandées chez des peintres célèbres de Salonique en leur demandant d'exécuter rapidement deux icônes, de grande hauteur, en pied, dont l'une réprésentera le Christ et l'autre la Vierge, avec de châsses en or garnies de pierres précieuses et de perles.[16] La différence que fait Teodosije entre les objets commandés et les objets apportés en cadeau permet d'accepter sans réserve ses dires et faire crédit à sa première constatation sur Stefan Nemanja, quoiqu'il n'ait pas été son contemporain, selon laquelle Nemanja aurait pris à Studenica des vases en or et en argent et des tentures brodées ce qui voudrait dire que, dès cette époque, Studenica avait été le foyer des artisans qui travaillaient pour Nemanja et ses fils.

Teodosije s'arrête longuement sur le seconde voyage de st. Sava dans les pays lointains d'Orient et souligne son intérêt pour les objets précieux des arts mineurs. A Jérusalem il cherche des reliques de saints dans les églises et les monastères et même auprès du patriarche.[17] En

[12] Domentian, *op. cit.* 187.

[13] Domentian, *op. cit.* 187; Teodosije, op. cit. 213, 235.

[14] Teodosije, *op. cit.* 156.

[15] Grujić, R., *Palestinski uticaji na sv. Savu pri reformisanju monaškog života i bogoslužbenih odnosa u Srbiji,* Svetosavski zbornik, knj. 1, Beograd 1936, 291.

[16] Teodosije, *op. cit.* 186—7.

[17] Teodosije, *op. cit.* 213.

faisant de riche cadeaux aux églises et monastères dans toute la Palestine, il arrivait sans peine à acquérir des objets précieux. Il a reçu du patriarche de Jérusalème des vêtements ecclésiastiques et il a collectionné de précieux récipients sacrés dans d'autres villes.[18] Dans la ville d'Acre il s'arrête uniquement dans le but d'acheter ce qui est sacré et précieux[19] étant donné qu'Acre était célèbre pour ses travaux d'orfèvrerie précieuse. A Nicée l'empereur lui fait cadeau d'un fragment de la Vraie Croix, de reliques de saints, de robes et de récipients.[20] En plus des cadeaux reçus, il achète aussi des objets. Teodosije souligne qu'il a fait le tour de la Palestine, de la Syrie, de Babylone, de la Perse, de l'Egypte, de l'Asie et de la Thrace et qu'il a rapporté une multitude d'objets d'art et des objets de grande valeur pour l'église.[21] Cette abondance d'objets d'art qu'il portrait avec lui en Bulgarie, a fait que, quand il est tombé malade, il ait demandé a sa suite de faire la liste de tous ses objets en indiquant les destinataires de chacun d'eux.[22] Il est naturel qu'il ait destiné les plus précieux parmi ces objets à Žiča et Studenica: robes, chandeliers en or, reliques de saints, châsses.[23] Il a fait cadeau à la patriarchie bulgare de vêtements, de livres enchâssés d'or et de chandeliers.[24] Ainsi il répartit tout ce qu'il avait réuni et apporté et par ce fait même il donna aux artisans du pays des modèles portant les caracteristique de l'art byzantin oriental qui les inspireront pendant des années et des siècles. De cette foule d'objets précieux et rares, il n'y a pour ainsi dire rien de conservé aujourd'hui. Les objets conservés dans les trésors des monastères et attribuées par la tradition à st. Sava, ont été en réalité faits le plus souvent aux XVI^e et XVII^e s., probablement en remplacement des objets originaux perdus ou pillés depuis longtemps. De l'époque de st. Sava, c'est à dire des objets qui pourraient être considérés comme ayant été apportés par st. Sava. Il reste cependant quelque objets—notamment à Hilandar, Sienne et Pienza. Ce sont les plaquettes à émail cloisoné du XI—XII^e s. (fig. 3), autrefois appartenant au trésor de Hilandar et actuellement au Musée National de Belgrade; le bras enchassé de st. Jean Baptiste avec l'incription „Sava I archevêque" actuellement dans la cathedrale de Sienne; une croix qu'on considère comme contenant un fragment de la Vraie Croix, dans une châsse de filigrane d'or précieux du XIV^e s., qui recouvre une châsse plus ancienne en argent. La châsse du XIV^e s. est décorée de perles, de cristaux de roche et d'améthistes et porte l'inscription „Sava I archevêque et patriarche serbe". Cette croix, encore non étudiée, se trouve à la cathédrale de Pienza, élevée par le pape Pie II Piccolomini. Les camées de Hilandar[25] et une autre aujourdhui au Musée des arts décoratifs serbe à Belgrade (fig. 5) font peut-être aussi partie de ce grand groupe d'objets que st. Sava achetait ou recevait en cadeau lors de ses voyages. Les conquêtes, les pillages et les vols d'objets de va-

[18] Teodosije, *op. cit.* 183, 213.
[19] Teodosije, *op. cit.* 214.
[20] Teodosije, *op. cit.* 214.
[21] Teodosije, *op. cit.* 235.
[22] Teodosije, *op. cit.* 237.
[23] Teodosije, *op. cit.* 237.
[24] Teodosije, *op. cit.* 238.
[25] Radojčić, S., *Umetnički spomenici manastira Hilandara,* Zbornik radova SAN XLIV, Vizantološki institut, knj. 3, Beograd 1955, fig. 43.

leur, des trésor des églises, en particulier du trésor de la Patriarchie de Peć et de celui de Studenica, ont laissé un vide, de sorte qu'il est difficile de reconstituer aujourd'hui ce que les maîtres de l'époque produisaient. Seuls quelques objets isolés peuvent donner une idée de tout ce qui a pu être créé sur notre sol. Il est incontestable que la coutume de faire des cadeaux précieux a orienté les anciens arts mineurs vers de nouvelles solutions. Dans les pays lointaine de l'Orient, Sava a pu connaître les belles réalisations des arts mineurs, et à Constantinople, où les Croisés étaient encore, il pouvait facilement obtenir des reliques et des objets précieux produits pour la cour. Le mérite de Sava est d'avoir contribué à marquer les débuts du XIII^{e} s. par une forte influence de l'art byzantin. Les plaquettes de Hilandar en émail cloisonné remarquées déjà par Kondakov et se trouvant actuellement au Musée National de Belgrade, (fig. 3), sont l'oeuvre de maîtres byzantins. Il serait difficile d'en affirmer autant pour le bras enchâssé de Jean Baptiste, portant une inscription en serbe. La décoration végétale luxuriante permet l'hypothèse qu'il s'agit du travail d'un maître du pays, et c'est surtout l'inscription qui nous y pousse. La croix de Pienza, son ancienne châsse en argent, qu'on devine par endroits à travers la châsse en or du XIV^{e}, pourrait peut être, une fois étudiée, se révéler être le travail d'un maître du pays du XIII^{e} s. Pour le moment il ne s'agit que d'hypothèses.

Les bijoux portaient déjà auparavant des marques byzantines. Au début du XIII^{e} s. il est certain que ces marques sont plus manifestes. Dans le cercueil de Stefan Prvovenčani, dans le monastère Studenica, une bague en or a été trouvée (fig. 6); elle se situe au début du XIII^{e} s. Un fil d'or très fin s'enroule autour de toute la bague et les demi-sphères disposées en croix, avec de petites granules en or, révèlent son époque. La bague ne porte ni inscription ni signature et pourtant on peut affirmer sans trop d'hésistation qu'elle appretenait à Stefan Prvovenčani car, elle a été trouvée dans son cercueil.

La bague de l'aîné des fils de Stefan, Radoslav, a été conservée également. Faite en or massif, trés belle et élégante elle porte au lieu des ornements habituels ou d'une gemme, l'inscription: „Anna Comniène reçut en mains propres cette bague de fiançailles de Stefan membre de la famille Ducas."

V. Čajkanović[26] et Vl. Petković[27] voient dans l'inscription grecque un mélange involontaire de caractères cyriliques et grecs ce qui leur fait supposer qu'il s'agit de l'oeuvre d'un maître serbe, mais sous une forte influence grecque.

Le mariage de Stefan avec Anne Dandolo fait changer le goût de la cour de Prvovenčani. La riche Vénitienne oriente les bijoux dans le sens du goût vénitiens et ils font des bijoux selon son goût.[28] L'agrafe du duc de Hum Pierre, faite vers les années trente du XIII^{e} siécle (fig. 7), correspond à la conception des bijoux romano-gothiques — des monstres emmélés se mordant mutuellement et se tordant, des feuillages gothiques formant couronne; elle porte en caractères latin et cyrillique l'inscription bilingue suivante: „Agrafe du grand duc de Hum Pierre" —

[26] Čajkanović, V., *Uber die Echtheit eines serbisch-byzantinischen Verlobungsring,* Byzantinische Zeitschrift 1910, LII.

[27] Petković V., *Zaručni prsten kralja Radoslava,* Starinar II, 1906.

[28] Kovačević, J., *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena,* Beograd 1953, 129.

„Pretende comiti Pe“ et se rapproche plutôt des enluminures de l'Evangile de Miroslav. Sur l'agrafe du duc de Hum Pierre, les éléments romans sont mêlés à des motifs gothiques, qui étaient arrivés dans les pays de Hum des villes du littoral, où ils avaient été importés d'Italie. Sur cette agrafe apparaissent des animaux fabuleux qui, à travers la spirale de l'ornement végétal, se mordent, se mêlent, s'agrippent; leurs queues se terminant par une palmette. Ils peuvent être rattachés par leur style au littoral de Duklja, par l'intermédiaire de l'un des plus importants monuments de ce style, l'Evangile de Miroslav.

Si on compare certaines enluminures de l'Evangile de Miroslav, du XII^e siècle tardif, avec les animaux fabuleux de l'agrafe, on remarque la similitude du thème et de la composition. C'est le rèsultat des attaches du pays de Hum avec les villes du Littoral et le produit de la synthèse qui s'est opérée durant la 1^e moitie du XIII^e s. dans l'évolution parallèle du style serbe, qui donnait suite aux puissants éléments romano-gothiques que ce style comportait au XII^e siècle.

Les contacts avec l'Occident au cours du XIII^e siècle orientaient de plus en plus les arts mineurs vers l'Occident. Mais les objets faits pour l'église gardent toujors le procédé byzantin. Les petits encolpions en argent, en relief plat avec des figures allongées de saints, surtout des saints guerriers (fig. 8) rappellent, par le traitement et par la composition, les figures ascétiques de saints de la peinture byzantine de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle. Parfois travaillés d'une manière assez archaïque, ils rapellent le style raide, linéaire de l'epoque Comnène mais pourtant raffiné et pur dans sa conception. Contrairement à ces plaquettes frappées en relief qui servaient avant tout d'amulettes, les plaquettes en stéatite, avec des Vierges aux lignes droites, stylisées, mais douces, se rapprochent des ivoires de l'époque transitoire, entre celle des Comnènes et celle des Paléologues.

Le roi Radoslav continue à cultiver l'art byzantin à la cour des Némanides. Fils de Grecque, marié à une Grecque, il se considère lui-même comme un demi-Grec. La bague de Radoslav conservé, que Krumbacher[29] a identifiée est devenue un objet de longues discussions. Il s'agissait de savoir si c'etait le travail d'un maître grec ou d'un maître serbe et ceci à cause de l'inscription qu'elle porte et qui correspond aux bagues byzantines de l'époque. Le règne de Radoslav, comme d'ailleurs aussi celui de son frère Vladislav, ayant été de courte durée, il n'a pu donner son cachet particulier à une époque et influencer par son goût et ses désirs les arts mineurs et les métiers d'art. Le plus jeune des fils de Stefan Prvovenčani, Stefan-Uroš, marié à Hélène, femme cultivée de la branche latérale des Anjous, donna un nouveau ton aux métiers d'art serbe et aux arts mineurs en général. Les orfèvres vénitiens qui travaillent aussi comme monnayeurs, exécutent leurs oeuvres d'après leur goût et leur procédés. La croix en cristal de Hilandar, qui date du XIII^e siècle, est l'oeuvre d'un maître vénitien[30]; le dyptique de Hilandar orné de filigrane et de miniatures peintes sur parchemin est également d'origine

[29] Krumbacher O., *Ein serb.-byz. Verlobungsring*, Sitzungsbericht phil. hist. Kaiser. Bayer. Akademie 1906, 421—452.

[30] Radojčić, S., *op. cit.*, 184.

vénitienne.[31] Mais à côté des ouvrages de maîtres vénitiens on en trouve aussi des maîtres du pays. Suivant l'exemple des cours byzantine et occidentales, Uroš fonde aussi des ateliers qui produisent des objets en or et en argent, des broderies précieuses, ou transcrivent des livres. L'archevêque Danilo, en décrivant la vie de la reine Hélène, dit, entre autres: . . . „tout ce qui est nécessaire aux saintes églises et monastères, elle le donnait, composant des livres divins dans son foyer, et écrivant très bien elle même, faisant exécuter vases sacrés en or et en argent ornés de perles et de joyaux, des vêtements ecclesiastiques et autres objets qui de droit sont à l'église. . .[32]. Peut être que c'est chez elle que fut faite pour l'église de St. Nicolas à Bari la célebre icône, qui n'a pas été conservée jusqu'à nos nos jours et qui portait l'inscription „memento Domine famule tue Helene Dei gratia regine Servie uxoris magni regis Urosii et matris Urosii et Stephani suprascriptorum regum. Hanc yconam ad honorem sancti Nicola ordinavit.“[33] Ou encore cette précieuse croix qu'elle a offerte à Sopoćani et qui contenait cinq fragments de la Vraie croix qu'elle avait payée 2.000 perpères, donnant encore 1.000 perpères pour l'or, les pierres précieuses et les perles.[34] Croix qui n'a pas été conservé non plus et qui selon Miklošić portait une longue inscription en vieux serbe. Un détail indique que ces objets exécutés à la cour serbe différaient des objets byzantins de la même époque. Pachimeres souligne la vie primitive et la pauvreté de la cour serbe.[35] Par contre le roi Uroš, selon des sources hongroises, portait une croix en or magnifique ornée de perles et pierres précieuses, richement ornée.[36] Le roi Uroš ayant été fait prisonnier par les Hongrois, cette croix est venue entre les mains du roi de Hongrie.[37] A la cour de la reine Hélène il y avait aussi un atelier „où des jeunes filles apprenaient tout ce qui est bon à savoir et des travaux d'aiguille“. La reine Hélène formée à l'Occident, pouvait exercer son influence sur le goût de son époque, comme plus tard au cours du XIV^{e} s. à l'époque de Milutin, on sentira une influence très forte, et trapageuse du goût de l'Orient et de Byzance. L'archevêque Danilo énumère très en détail les cadeaux que la reine Hélène a fait faire au couvent de Gradac „. . . elle remplit cette maison . . . de livres divins et de vases rituels, en or et argent, ornés de pierres précieuses et d'autres beautés. Des icônes magnifiques frappées d'or et parsemées de perles fines et de pierres précieuses et pleines de reliques de saints; des tentures tissées d'or et d'autres offrandes aux églises.“[38]

L'hypothèse que tous ces objets avaient été exécutés en Rascie même et que leurs traits spécifiques leur avaient été conférés par les maîtres du pays qui alliaent des éléments orientaux aux éléments occidentaux, est fort plausible.

Dans le legs du joupan Desa et de sa mère Belosava du fils et de l'épouse de roi Vladislav, se trouvent, en plus des vases et ustensiles sacrés, diverses étoffes et tissus qui servaient

[31] Radojčić, S., *Hilandarski diptih,* Glas SAN CCXXXIV, Odelj. društv. nauka knj. 7, 1959, 49—54.

[32] Arhiepiskop Danilo, *Život kraljeva i arhiepiskopa srpskih,* ed. L. Mirković, SKZ, Beograd 1935, 53.

[33] Radojčić, S., *Portreti srpskih vladara u srednjem veku,* Skoplje 1934, 29.

[34] Miclošić, F., *op. cit.,* 70.

[35] Pachimeres, *De Michale Pal.,* V, 6.

[36] Dinić, M., *O ugarskom ropstvu kralja Uroša* I, Istorijski časopis 1—2, 1948, Beograd 1949, 34.

[37] Dinić, M., *op. cit.,* 34.

[38] Arhiepiskop Danilo, *op. cit.,* 61.

d'étendards, de rideaux, de vêtements.[39] L'origine de ces étoffes peut être reconstituée jusqu'à un certain point d'après le nom des tissus. Ce sont des étoffes importées de Venise, de Gènes, et d'autres villes d'Italie, ce qui nous fait supposer que d'autre objets provenant de ces villes avaient aussi été importés dans l'ancienne Rascie. Par l'étude comparative des étoffes provenant de ce legs et de celle que mentionnent les biographies de st. Sava et de Nemanja, l'on arrive à délimiter très exactement les voies d'importation d'objets precieux en Rascie. A la fin du XII^{e} s. et au début du XIII^{e} siècle les étoffes précieuses comme aussi d'autres objets d'art venaient de Byzance; comme par exemple la pourpre et les tissus broches[40] exécutés dans les ateliers imperiaux. Un peu plus tard apparaissent, en passant per Venise et Dubrovnik, des étoffes italiennes, qui cependant cèdent de nouveau le pas, vers les années 80 et du temps du règne de Milutin, aux importations byzantines. C'est ainsi que Nicifor Grégoras attaquera vertement l'impératrice Irène mère de la reine Simonida pour avoir comblé sa fille et son beau-fils de dons préléves sur le trésor impérial.[41] La fin du XIII^{e} s. est de nouveau marquée par une forte influence byzantine. Cela se voit dans le rapport fait en 1298 par Théodore Métochite „ . . . le roi lui-même était magnifiquement paré de bijoux. Il avait autour du corps nombre de bijoux, de perles et pierres précieuses, autant qu'il pouvait porter et tout entier il resplendissait d'or. La maison entière scintillait de l'or et des soieries dont les meubles étaient ornés. Il était entouré de ses hommes favoris et tout était ordonné et paré au mieux. . .“[42] Puis il ajoute avec une pointe d'ironie: „ . . . En deux mots, tout était ordonné selon le goût roméain et l'étiquette impériale, comme dit le proverbe: on essayait de rattraper à pied des chars de Lydie, mais on entrait quand même dans la course . . .“[43].

A partir de Milutin le faste byzantin s'installe à la cour de Serbie. Le Métochite vit tout le luxe dont le roi serbe était entouré, de même que Pachimer dans sa description plus ancienne en date avait souligné la pauvreté de la cour de Serbie, en comparaison de celle de Byzance, et qui sautait aux yeux des étrangers.

La cour du roi Dragutin, de mêmes que celles d'Uroš et d'Hélène, comportait un atelier royal pour les travaux en argent et en or et les broderies précieuses. Ce sont encore les biographes qui nous renseignent là-dessus. L'archevêque Danilo, en louant la générosité du roi Dragutin, cite les cadeaux que ce dernier offre aux églises „ustensiles et vases sacrés, ornés de perles et de pierres précieuses, timbales, patènes et grandes coupes pour le pain bénit, encensoirs, rhypidia et chandeliers d'or, surplis précieux de prêtre tissés d'or. Tout ceci avait été fait dans sa maison et envoyé en cadeau aux églises divines de sa partie et à d'autres pays croyants . . . Au pays russe il envoya à plusieurs reprises des délégués avec de nombreaux cadeaux précieux . . . Car au pays russe il avait un ami, le prince Vassili . . .“. L'archevêque Danilo reçut de Dragutin „des cadeaux précieux et choisis, beaucoup d'or et de vêtements rituels . . .

[39] Čremošnik, G., *Kancelariski i notariski spisi 1278—1301*, Beograd 1932, No. 94.
[40] Domentian, *op. cit.* 119.
[41] Radojčić, S., *Portreti*, 84.
[42] Radojčić, S., *op. cit.*, 84.
[43] Radojčić, S., *op. cit.*, 84.

des panaghiars ornés de perles et de joyeaux . . ."[44] Si on suppose que tous ces objets avaient été faits à la cour de Dragutin comme le dit le biographe, on est amené à croire que des orfèvres du pays existaient dès cette époque en Serbie.

Aucun objet d'orfèvrerie, de gravure sur bois ou de broderie qui indiquerait qu'il avait pu être confectionné à l'atelier de la cour de Dragutin, n'a été conservé. Quel a pu être le style de ces objets? Est-ce l'influence byzantine qui y était dominante, ou bien celle des Hongrois, venue avec l'épouse de Dragutin qui était en parenté avec la cour hongroise? On ne peut le constater.

La seconde moitié du XIII^e^ s. nous a laissé certains objets intéressants qui appartiennent à l'occident par leur stylisation et leur utilisation. C'est le crucifix en bronze de Varvarin (fig. 9). Il porte les caractéristiques de l'art gothique et rappelle irrésistiblement l'art des maîtres de Limoges, mais sans utiliser l'émail de Limoges. De cette même époque est aussi une plaquette d'émail de la moitié du XIII^e^ s. trouvée à Prizren et représentant un saint latin glabre, aux mains écartées (fig. 10).[45] La tête finement gravée, les mains bien et habilement dessinées, la précision et l'harmonie des couleurs montre le travail d'un maître étranger sur notre sol. Cet oeuvre faisait probablement partie, soit d'une couverture d'Evangile, soit de la châsse d'un reliquaire perdu.

Ces objets de maîtres étrangers qu'on trouve par hasard sur notre sol portent la trace de conceptions artistiques qui se reflétaient aussi dans les enluminures du XIII^e^ s. Les Evangiles de Miroslav ne sont pas l'unique monument aux enluminures de type roman. M. S. Radojčić cite plusieurs exemples très intéressants de manuscripts dont l'enlumineur suivait d'anciens modèles romans.[46] Ces manuscrits, de Hilandar, manifestent un style particulier, indépendant des créations de la peinture de l'époque, style qui trouve son reflet dans l'orfévrerie contemporaine et qui diffère aussi des peinture et orfèvrerie byzantines de l'époque. Ses racines se situent dans le style roman d'où découlent la composition des bêtes fabuleuses et la stylisation des figures humaines. On y voit la main d'un maître primitif qui a essayé de donner, en basant sur des modèles anciens, non pas une copie fidèle, mais sa propre stylisation des anciens motifs. Ce style romano-gothique qui apparaît dans les travaux des enlumineurs serbes du XIII^e^ siècle retrouve des répercussions dans l'orfèvrerie serbe et même dans la sculpture sur bois. La porte de St. Nicolas d'Ohrid correspond par la conception, selon laquelle sont exposées les bêtes fabuleuses et sauvages qui figurent dans la composition des enluminures à la composition de la fenêtre de plomb de Studenica, considerablement plus ancienne, dont les images d'animaux dégagent la même tonalité que les enluminures de cette époque.

De nombreux objets des divers arts mineurs étaient destinés à être utilisés à l'intérieur de la maison ou bien à être offerts aux églises ou encore a être portés sur soi comme objets du culte. Un des dépôts des plus interessants est le legs du joupan Desa et de sa mère Belosava, dont on peut tirer des informations détaillées sur les objets des arts mineurs de la 2^e^ moitié

[44] Arhiepiskop Danilo, 31, 33, 36.

[45] Radojković, B., *Die künstlerische Bearbeitung des Metalles in Serbien von XI bis XVIII Jh.*, Beograd, 1955, No. 33.

[46] Radojčić, S., *Srpske minijature XIII veka*, Glas CCXXXIV, Od. društv.nauka, knj.7, Beograd 1959, 57.

du XIII^e s. En plus des icônes que le joupan Desa, fils du roi Vladislav possédait en grand nombre, représentant le Christ, les fêtes et les Saints, apparaît aussi une icône, citée comme telle dans le dépôt, mais qui en fait est un reliquaire comportant un fragement de la Vraie Croix.[47] La description de l'objet permet de conclure sans conteste qu'il s'agit d'une staurothèque. On parle ensuite de deux chérubins en argent et immédiatement suit l'explication „qui dicuntur ripidi", complété de la mention en petites lettres „in lingua sclavonica".[48] La description correspond entièrement à la présentation des ripidions dans le peinture murale de l'époque. Il décrit aussi longuement le voile de calice en disant qu'il est en tissu brodé d'or. Une couverture des Evangiles est aussi décrite avec assez de détails. Au recto il y avait une icône en argent avec le Christ en croix et au verso encore une plaquette en argent avec une croix. Un autre Evangile était enchâssé dans des plaquettes en argent et orné de double rangées de pierres précieuses et d'émail. Une troisième avait une châsse représentant au recto l'Ascension, toujours en argent, et au verso le Crucifix. En plus de ces châsses on mentionne aussi des icônes, dont une particulièrement intéressante, car, selon la description qu'on en donne, on dirait qu'il s'agit encore d'une staurothèque. C'était une icône en argent comportant un fragment de la Vraie Croix et des reliques de saints, ornées de pierres précieuses et de perles. Ensuite une autre icône reliquaire avec des reliques de st. Théodore et une châsse en argent. Puis une icône avec des reliques de trois saints: de st. Georges, d'une ste. Marie et de st. Nicolas, toutes ornées de pierres précieuses et de perles et une icône enchâssée, avec de nombreuses reliques de saints, ornée d'argent et de perles. La manière dont ces icônes sont décrites indique nettement qu'il ne s'agit pas de simples icônes, mais d'icônes — reliquaires en argent. Aujourd'hui tout ce qui a été conservé du XIII^e s, ce sont de petites icônês — reliquaires en argent.

Un autre groupe d'objets intéressants est formé par des icônes peintes et ornées de cadres en argent, de perles, de pierreries et d'émail. Le legs du joupan Desa fait mention d'un nombre considérable de telles icônes représentant: le Christ, st. Michel, st. Jean Baptiste, la Vierge, une vieille icône du Christ, un icône du st. Siméon dont on dit qu'elle avait été ornée, en plus du cadre en argent, par sept gemmes de cristal, une icône des apôtres Pierre et Paul et beaucoup d'autres.[49] La description des cadres est assez sommaire, car, sauf la mention qu'ils sont en argent, et certains garnis de perles et de pierreries, d'autres d'émail, on ne donne pas d'autres détails. L'ensemble des icônes conservées d'Ohrid et du Mont Athos, peut jusqu'à un certain point nous renseigner sur l'aspect des icônes appartenant au legs de joupan Desa.

Parmi les biens du joupan Desa on cite aussi la tête enchâssée de st. Grégoire ainsi qu'une croix en émail. La description de ces deux objets est assez vague, mais elle est tout de même importante, surtout si elle est comparée avec les croix de l'époque faits en émail d'Italie conservées, et avec la tête enchâssée de st. Blaise gardée à Dubrovnik.

Il est intéressant de remarquer que parmi les objets du legs du joupan Desa, certains sont signalés comme étant plus anciens. Ceci nous amène, par déduction, à la conclusion que les

---

[47] Čremošnik, G., *op. cit.*, No. 94.
[48] Čremošnik, G., *op. cit.*, No. 94.
[49] Čremošnik, *op. cit.*, No. 94.

autres objets qui s'y trouvent sont de l'époque même et ont été commandés et exécutés pour le joupan Desa, pour son père ou pour sa mère. De sorte que la majorité des objets du legs de Desa devrait être considérée comme avant été exécutée vers le milieu ou XIII^e^ s. La richesse et la diversité des objets des arts mineurs, permet de supposer une activité encore plus grande et plus diverse des métiers d'art serbes à l'époque du roi Milutin, époque où tous les metiers d'art arrivent à leur apogée, notamment l'orfèvrerie, la gravure sur bois, l'enluminure, la broderie et le tissage d'étoffes précieuses.

Le peu de matériel conservé du XIII^e^ s. ne peut nous donner un tableau complet de l'aspect de ces objets. L'orfèvrerie, conservée en fragments, ne donne qu'une idée partielle des style et des courants artistiques qui régnaient sur notre sol et parfois nous étonnent par leur conception. Les crucifix de bronze, faits en style romano-gothique, la decouverte d'objets occidentaux, tels que ces émaux de Limoges trouvés disséminés de Prizren à Ohrid, les manuscrits enluminés avec des bêtes fabuleuses entrelacées, qui apparaissent durant tout le XIII^e^ s., la porte sculptée de St. Nicolas à Ohrid, les traits romano-gothiques dans l'architecture, tout cela indique, plus ou moins nettement, qu'en plus de l'art officiel qui imitait les tendance byzantines, il y avait aussi l'art des larges couches, créé par des maîtres du pays avec des réminiscences plus fortes venant d'Occident. Ces maîtres étaient peut-être sans connaissances approfondies des styles, mais montraient une tendance manifeste vers quelque chose de nouveau, de fantaisiste et ont créé un art qui a surgi dans un milieu nouveau, qui ne portait pas les entraves d'une longue tradition. Il semble, et des recherches ultérieures le diront mieux, qu'en Serbie, les arts mineurs aient été assez autochtones, et en même temps sujets aux influences de l'Orient et de l'Occident. Leur évolution, étrange pour les Balkans et les autres peuples des Balkans, était spontanée et rattachée à une région déterminée.

L'entrelacement des modèles occidentaux et orientaux a abouti à de novelles conceptions et à de nouveaux problèmes, synthétisés en un ensemble artistique. Les discussions apparaissant lors du traitement de la question de l'emploi du motif de bêtes fabuleuses sur des objets des arts mineurs. Elles se heurtent toujours au même obstacle-celui de la stylisation même, qui est très proche de celle des animaux fabuleux dans la peinture occidentale, comme aussi dans la peinture byzantine, mais la présentation même des ces animaux est si spécifique qu'elle se distingue aussi bien de l'une que de l'autre. Ces objets des arts mineurs qui se sont formés hors du milieu de la cour avaient leurs traits spécifiques. Les objets exécutés pour l'église avaient leur physionomie déterminée qui reposait sur des modèles byzantins orientaux, et dont les bases avaient déjà été posées par st. Sava. Quels avaient pu être les objets exécutés dans les cours seigneuriales? Il est difficile de l'établir et même de le supposer. Si l'on admettait l'hypothèse qu'il y avait, dès le début du XIII^e^ s., du temps de Nemanja, un atelier d'art à Studenica, groupant des maîtres du pays, on pourrait en conclure, que l'orfèvrerie et les autres artisanats étaient cultivés dans notre pays dès cette époque. On indique clairement dans les textes que la reine Hélène avait à sa cour une écritoire pour la transcription des manuscripts et des enluminures, et un atelier qui produisait des broderies et des tissus et enfin des ofrèvres. Hélène, femme cultivée d'origine occidentale imprimait certainement son gout aux objets faits pour elle, et pourtant

on ne peut éviter l'impression que les exemplaires les plus précieux des anciens maîtres, tels que la croix en or qu'Hélène a offerte à Sopoćani (avec des parcelles de la sainte croix, et dont elle a payé l'exécution 1000 perpères), avaient été faits dans l'esprit des traditions byzantines. Il semble peu probable que la croix même ne fut pas faite par un des maîtres célèbres de l'époque et que ce maître ne fut pas venu de Grèce ou bien d'un atelier grec où il aurait appris son métier. Des exemplaires appartenant à des trésors occidentaux indiquent clairement que les chef d'oeuvre de l'art byzantin y avaient été conservés et on peut en déduire et à plus forte raison, que de tels chefs d'oeuvre devaient se trouver encore plus aisément dans les pays serbes. Des recherches ultérieures sur les arts mineurs du XIII^{e} siècle et surtout des fouilles archéologiques systématiques donneront probablement de nouveaux résultats qui — avec les sources écrites dont ou dispose — complèront l'image du XIII^{e} siècle serbe.



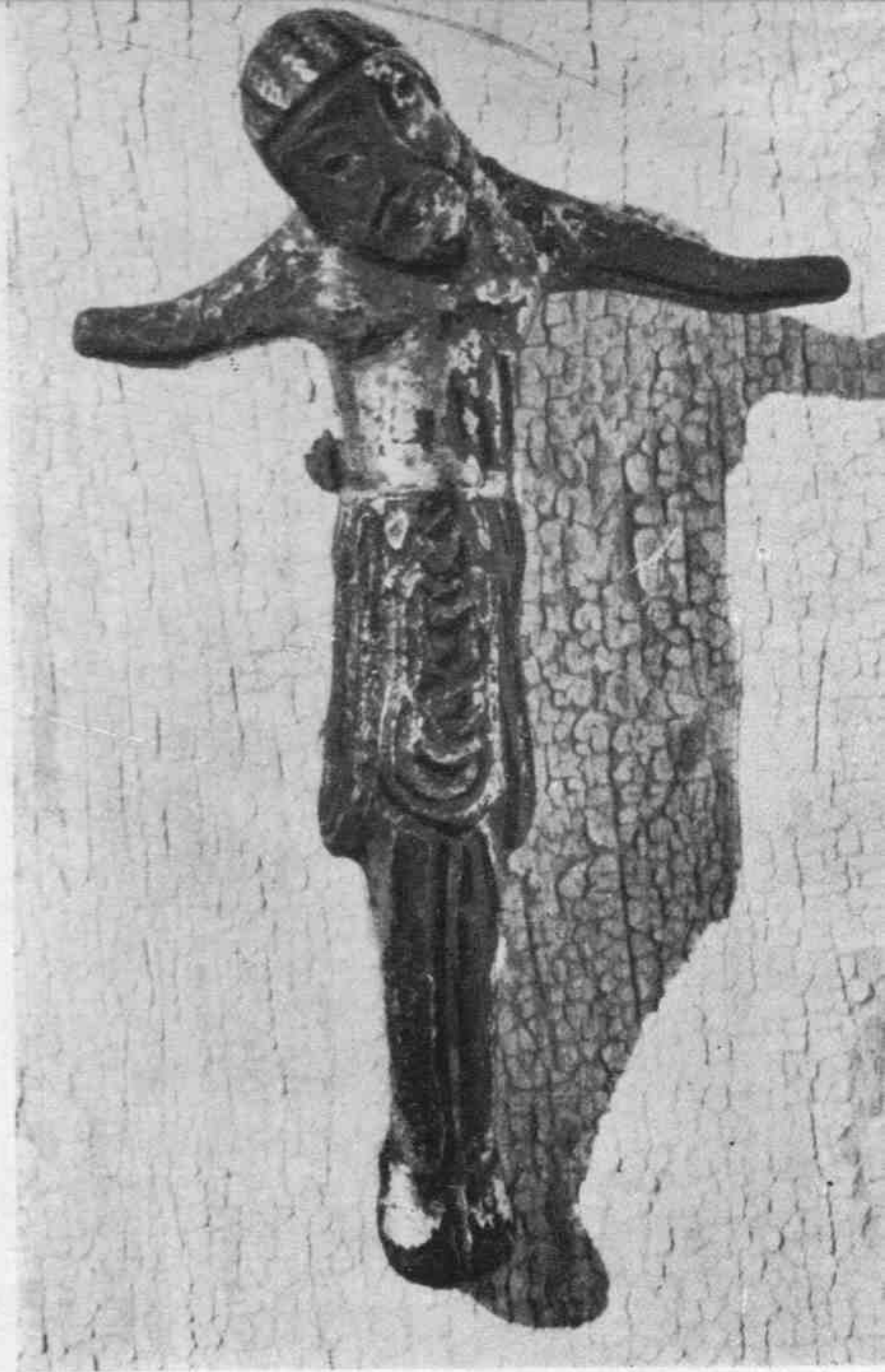




Fig. 1. Boucle d'oreille, Musée des arts décoratifs, Beograd, XII—XIII[e] siècle.

Fig. 2. Corpus de Kladovo, Musée des arts décoratifs, Beograd, XI—XII[e] siècle.

Fig. 3. Plaque d'or en émail cloisonné. L'archange Michel, Musée national, Beograd, fin du XII[e] siècle.



Fig. 4. Corpus de Lipljan, Musée national, Smederevo, XIIe siècle.

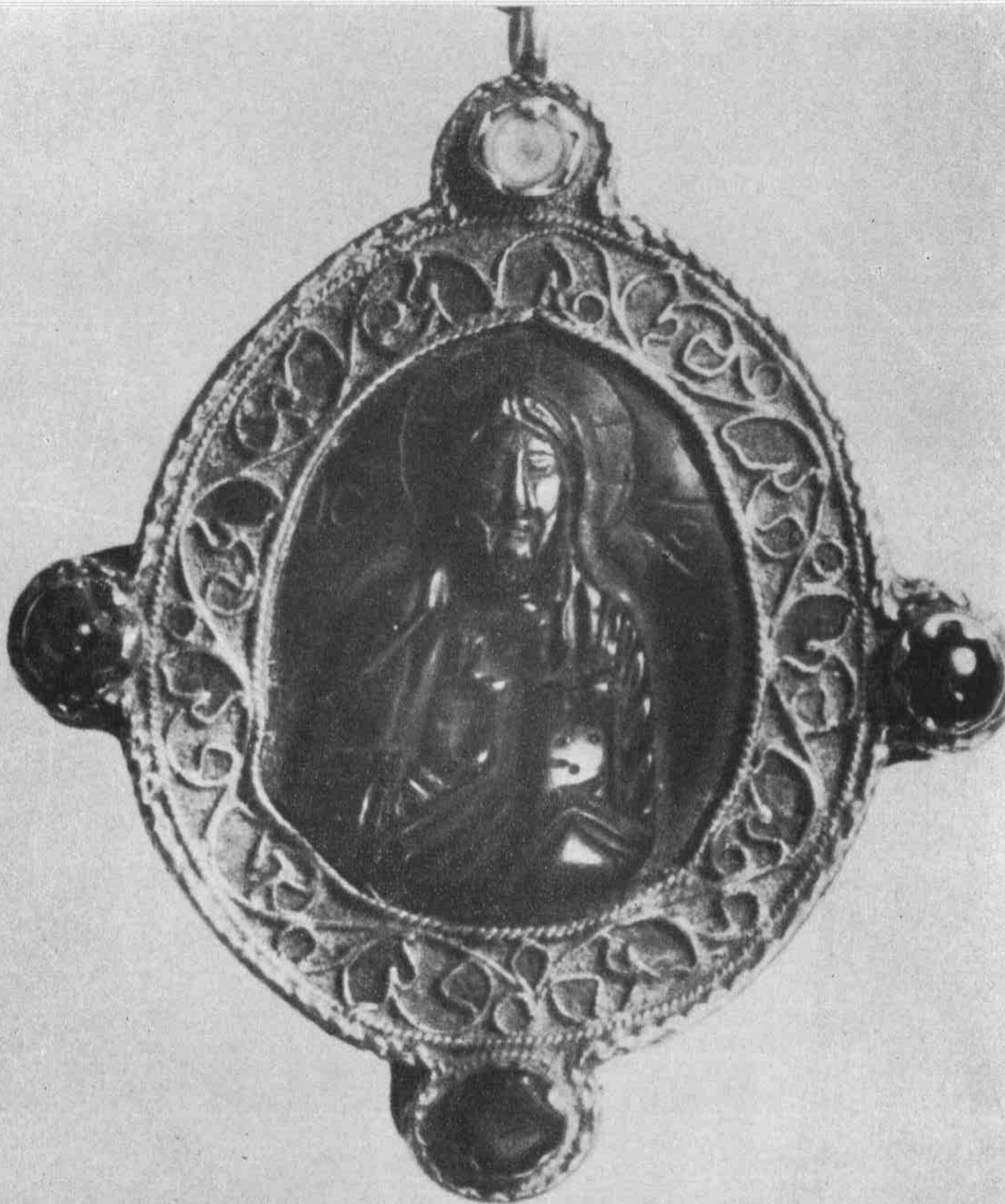
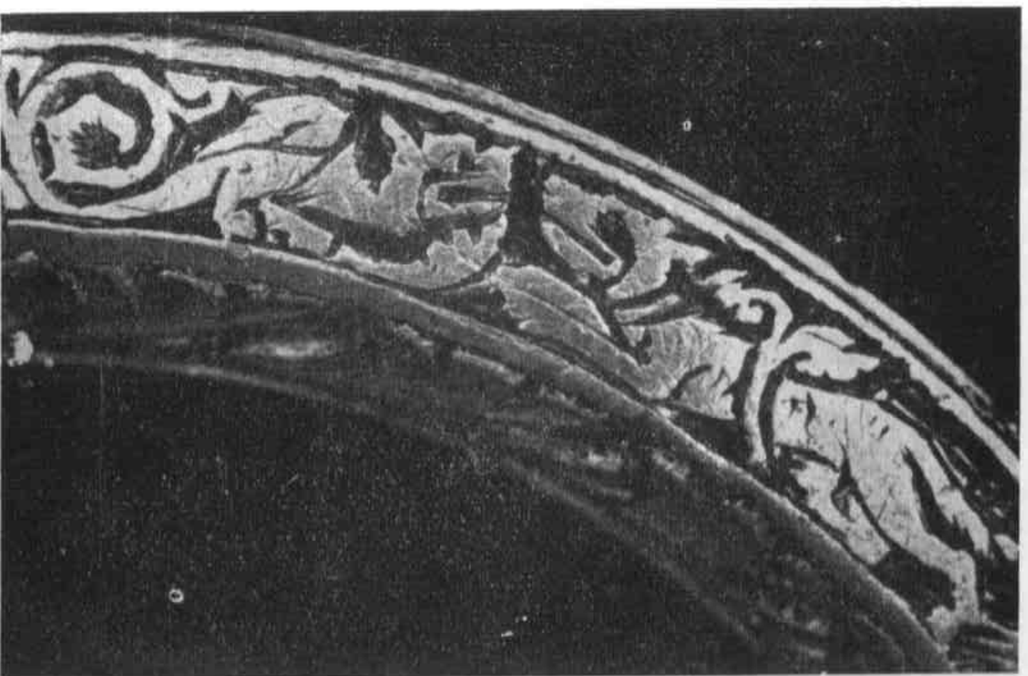


Fig. 5. Panagie, Christ Pantocrateur, Musée des arts décoratifs, Beograd, XIIIe siècle.

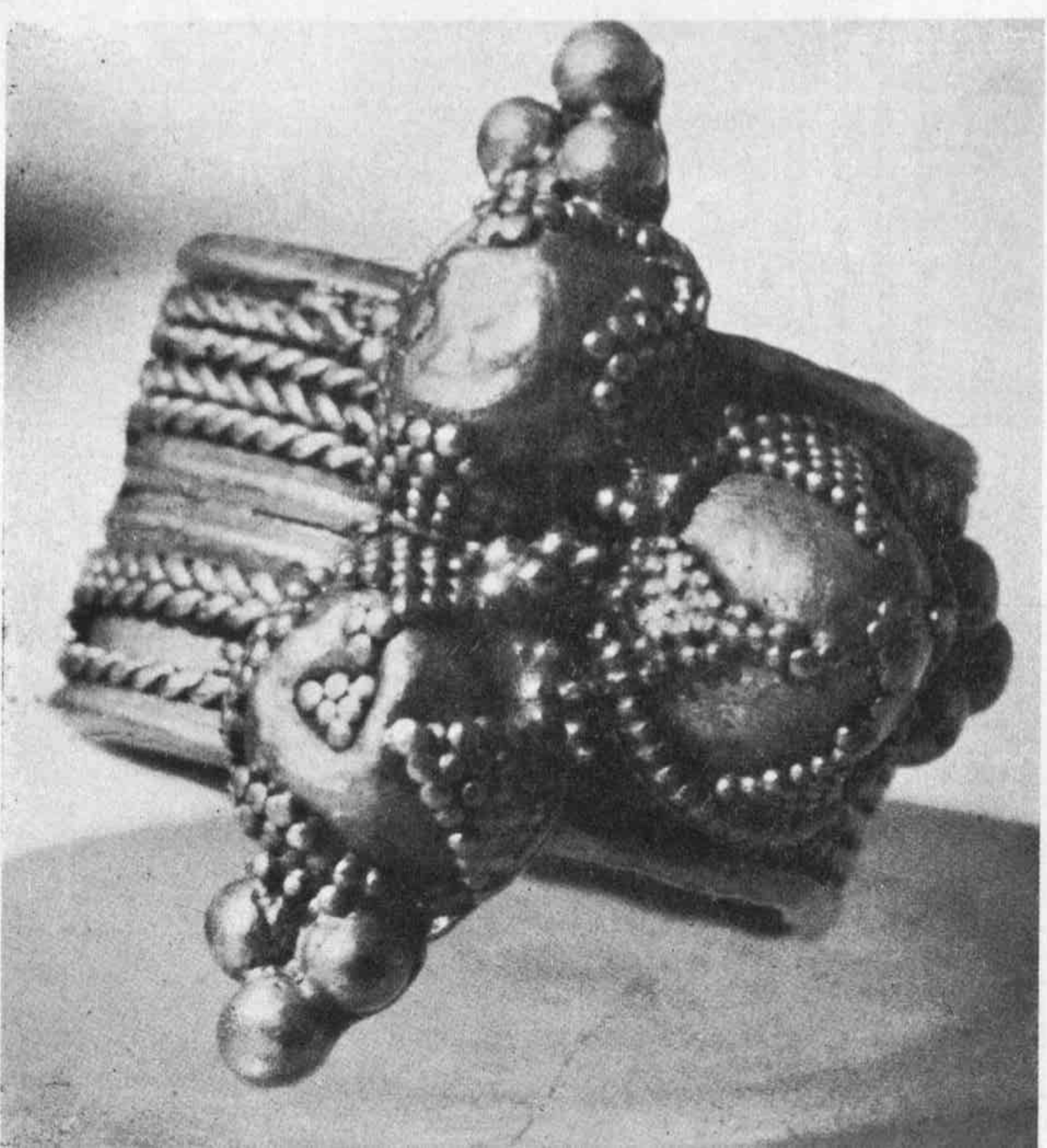
Fig. 6. Bague en or, trouvée dans le cercueil de Stefan Prvovenčani, monastère Studenica, XIII^{e} siècle.

Fig. 7. Agrafe du Prince Pierre de Hum, detail, Musée national, Becgrad, XIII^{e} sciècle.

Fig. 8. Reliquaire de Markova Varoš près de Skoplje, Les saints guerriers, Musée national, Beograd, XIII^{e} siècle.



7



6



8



Fig. 9. Corpus de Varvarin, Musée national, Beograd. XIIIe siècle.



Fig. 10. Plaquette en émail de Limoges, un saint inconnu, Musée des arts décoratifs, Beograd, XIIIe siècle.

VOJISLAV J. DJURIĆ

LA PEINTURE MURALE SERBE AU XIII[e] SIECLE

Dans l'histoire de la peinture byzantine il faut mentionner à deux reprises la Serbie, comme pays qui a rendu possible la réalisation des plus belles oeuvres de ce langage artistique. Au cours de tout le XIII[e] siècle ses peintures tiennent la première place par leurs réalisations avancées, d'une incomparable beauté s'exprimant par la puissance et le caractère monumental. Les peintres de Serbie les plus éminents artistes parmi ceux qui se servent des formes byzantines, achèvent dignement, au cours de cinq décades de la fin du XIV[e] et au début du XV[e] siècle, et en s'exprimant de façon lyrique et élégiaque, comme le font aussi les peintres russes de l'époque, l'existence millénaire d'un style dont la vie a été la plus longue dans l'Europe médiévale. Les circonstances politiques des différents Etats orthodoxes du XIII[e] siècle ont hissé la Serbie au premier plan parmi les pays capables de voir ce style se développer.

Nous sommes dans l'ignorance complète de l'aspect qu'avaient eu les oeuvres artistiques dans la capitale de l'empire de Nicée, ces oeuvres ayant été complètement détruites.[1] Les fresques de l'église Ste-Sophie à Trébizonde récemment découvertes[2], comme les fresques de Ste-Euphemie à Constantinople[3] et de Ste-Sophie à Monemvasie[4], présentent une parenté de style avec celle de Serbie de la même époque, tandis que le style de l'art mural du XIII[e]

[1] On mentionne dans les sources la construction et la peinture murale des églises et des palais de l'empire de Nicée, comme aussi des icônes datant de cette époque, mais ces mentions sont peu nombreuses, et les monuments mêmes onr tout à fait disparu. Cf. M. A. Андреева, *Очерки по культурѣ византийского двора въ XIII вѣкѣ*, V Praze 1927, 21, 24—27, 133—134, 152.

[2] D. Talbot Rice, *Haghia Sophia at Trebizond,* Edinburgh 1967 (où l'on trouve aussi toute la bibliographie plus ancienne se rapportant à ce sujet). Ressemblent aux fresques des Saints-Apôtres de Peć, et, en partie aussi à celles de Sopoćani.

[3] R. Naumann und H. Belting, *Die Euphemia-Kirche um Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken,* Berlin 1966 (accompagné de plus ancienne bibliographie). Sa peinture est la plus semblables aux fresques du temps du roi Dragutin à Djurdjevi Stupovi (1282—83). Cf. ibid., Taf. 26b—33.

[4] N'ont pas fait, autant que nous le sachions, l'objet de publications. Datent probablement du début de la neuvième décade du XIII[e] siècle, et du règne d'Andronic Paléologue, qui a doté l'église d'un chrysobulle. Malgré le fait qu'elles s'appuient par le style à la tradition du XII[e] siècle, certaines solutions qu'on y rencontre, en particulier le traitement des draperies, sont très semblables à celles de Mileševa.

siècle de l'Epire et de Thessalie — à Arta (les mosaïques de Parigoritissa[5] et les fresques de Kato-Panaghia, de St.-Nicolas τῆς Ροδίας, de St.-Démétrios Katzouris[6]) — présente pour la plupart sauf les mosaïques de Parigoritissa un art conservateur en ce qui concerne le style, qui s'appuie sur les traditions de la peinture de l'époque des Comnènes. Il en est de même des fresques de la Macédoine et des îles grecques de la deuxième moitié du XIII[e] siècle: de Manastir[7], de St.-Jean Kaneo à Ohrid[8], de St.-Nicolas à Prilep[9], des églises villageoises d'Eubée[10] etc. En Russie, sous les Tartares, le XIII[e] siècle reste stérile pour la peinture[11], tandis que la Bulgarie quoique soumise à des difficultés politiques, nous lègue, quand même, une oeuvre d'une certaine importance — les fresques de l'église du village de Bojana près de Sofia[12]. Sans doute découvrira-t-on de plus en plus d'oeuvres conçues au XIII[e] siècle, actuellement inconnues, surtout en Grèce[13], mais l'image de la peinture byzantine de l'époque de l'empire latin et immé-

---

5 A. Orlandos, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Athènes 1963, πίν. 1—30.

6 Cf. Id., Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τομ. Β', Athènes 1936, 66—69, 84—86, 138—147.

7 D. Koco et P. Miljković-Pepek, *La basilique de St. Nicolas au village Manastir dans la région de Moriovo*, Actes du X[e] Congrès d'études byzantines, Istanbul 1958, 138—140; Id., *Манасшир*, Скопје 1958; Ф. Баришић, *Два грчка нашиса из Манасшира и Сшруге*, Зборник радова Византолошког института, VIII, 2, Београд 1964, 13—27.

8 R. Ljubinković — M. Ćorović-Ljubinković, *La peinture médiévale à Ohrid*, Recueil de travaux, Musée national d'Ohrid, Ohrid 1961, 126—127.

9 Ф. Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши код Прилейа*, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 37—52; G. Millet— A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, VIII—IX, XV—XVI, Pl. 19—30.

10 A. S. Joannou, *Byzantine Frescoes of Euboea*, Athens 1959, Pl. 2—12.

11 On sait que la peinture murale de Saint-Nikolas au Lipne, détruite au cours de la deuxième guerre mondiale, datait de la fin du XIII[e] siècle. Cf. В. Н. Лазарев, *Искусшво Новгорода*, Москва—Ленинград 1947, 37—38; Id., *Живойис и скульйшура Новгорода*, *Исшория русского искусшва*, II, Москва 1954, 112—114. Les vestiges des fresques conservées dans le diaconicon de la cathédrale de Suzdal datant de 1233: Id., *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 91, 245.

12 A. Grabar, *La peinture réligieuse en Bulgarie*, Texte, Paris 1928, 117—176 (où se trouve la bibliographie plus ancienne); Ph. Schweinfurth, *Die Wandbilder der Kirche von Bojana*, Berlin 1943; Н. Мавродинов, *Сшаробългарскаша живойис*, София 1946, 89—119; Г. Стойков, *Боянскаша църква*, София 1954; К. Цонев, *Сшенойисише в Боянскаша църква*, София 1957; К. Кръстев — В. Захариев, *Сшара българска живойис*, София 1960, 11—13, илл. 1—23; И. Акрабова-Жандова, *Боянскаша църква*, София 1960. Vers 1230 ont été peintes les fresques de l'église des Quarante-martyrs à Tirnovo, qui actuellement sont presque complètement détruites: A. Grabar, *op. cit.*, 97—110; Н. Мавродинов, *op. cit.*, 82—85. De dernières années du XIII[e] siècle datent les vestiges de fresques trouvées dans certaines églises de Melnik: A. Stransky, *Remarques sur la peinture du Moyen âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie*, Actes du IV[e] Congrès internationale d'études byzantines, Sofia 1936, 37 et suiv.; Id., *Les ruines de l'église Saint-Nicolas à Melnik*, Atti di V Congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1940, 422 et suiv.

13 Certains de ces monuments sont mentionnés dans les études suivantes: В. Н. Лазарев, *Исшория визаншийской живойиси*, I, Москва 1947, 170—171, 344; O. Demus, *Die Enstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, 48—49 et dans l'étude de M. Sotiriou, Ἡ πρώϊμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα, Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 4 ème pér., t. IV, Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου,

diatement après sa chute ne subira très probablement, qu'un changement de peu d'importance.[14] L'Etat serbe en plein élan de puissance, doté de nouvelles institutions, d'une église autocéphale, d'une vie monastique prononcée, possédant l'indépendance des lettres et riche en oeuvres littéraires, devient un excellent terrain pour le développement libre des arts. Dans tout le monde orthodoxe il avait le droit de prétendre au titre du plus digne héritier des richesses culturelles et artistiques de l'empire byzantin et de se considérer comme légitime continuateur de son art à l'époque de son déclin.

En réalité, nous pouvons bien le dire: ce n'est que dans la Serbie du XIII^e siècle qu'il est possible de trouver une continuité de style de Byzance que rien ne vient interrompre et qui évolue petit à petit à partir de la façon de s'exprimer dans le sens graphique et „impressionniste“ du XII^e siècle des Comnènes pour arriver au style narratif d'illustration des Paléologues dont les premières créations se situent entre le XIII^e et le XIV^e siècle. Ce serrait une erreur de vouloir considérer cette étape uniquement comme passagère au cours du développement de la peinture byzantine et n'y chercher que des éléments chargés d'anciennes traditions ou des détails que seul l'avenir verra formulés avec plus de certitude. La peinture byzantine du XIII^e siècle a ses problèmes spécifiques qui lui sont propres, qui sont indépendants de l'étape précédente, bien que lui faisant suite, et qui sont complètement séparés de ceux à venir, ne pouvant dorénavant plus leur faire écho. La tendance vers l'expression monumentale et l'atteinte du sublime allaient de pair avec le désir d'y parvenir à l'aide de tableaux à grand format peuplés de figures traitées avec une grande plasticité et situées dans un espace bien mieux défini

Athènes 1964, 257—273. (où se trouve la bibliographie plus ancienne qui s'y rapporte). Les fresques d'Ancien monastère à Vrontama en Laconie datent de 1201: N. Δρανδάκης, Ἡ ἱστορικὴ μονὴ τῆς Κλεισούρας ἢ Παληομονάστηρο Βρονταμᾶ Λακωνίας, Athènes 1958, 7—14. Une partie de la peinture murale à Mana en Laconie, est de 1275: Id., Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Athènes 1964, 61—65, πίν. 45—49. A. Orlandos range aussi les admirables fresques du monastère de St.-Jean à Pathmos dans le début du XIII^e siècle, quoiqu'elles puissent provenir de la deuxième moitié du XII^e siècle: *Fresques byzantines du monastère de Pathmos,* Cahiers archéologiques, XII, 1962, 285—302; *Byzantine Art – An European Art, Lectures,* Athens 1966, 68—86, πίν. 40—71. Il semble que A. Xyngopoulos, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγ. Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίς 1957, Athènes 1960, 6—30, en estimant les fresques de la nef sud de l'église Acheiropoietos de Salonique comme datant de 1230, les considère à tort comme trop récentes. Elles pourraient être du XIe ou du XII^e siècle. La peinture murale la plus ancienne de l'église Koubelidiki à Kastoria appartient, certainement, aux dernières décades du XIII^e siècle (cf. S. Pelekanidis, Καστορία, I, Thessalonique 1959, πίν, 103—109, 111). Au sujet des fresques du XIII^e siècle nouvellement découvertes en Grèce, voir l'étude de M. Chatzidakis publiée dans ce livre.

[14] Les monuments peu nombreux de peinture murale du XIIIe siècle en Géorgie datant du temps des Mongols, à savoir: Hobi environs de 1230, Bertubani, de 1213 à 1222, et Udabno de 1271 à 1289), n'ont pas cotribué, malgré leur caractère monumental, au développement stylistique de la peinture byzantine: Ш. Я. Амиранашвили, *Исшория грузинского искуссшва,* Москва 1963, 276, 279—281, 150, 151, 159—171. Comme d'ailleurs non plus les monuments égyptiens de la même époque: A. Piankoff, *Les peintures de la petite chapelle au monastère de Saint-Antoine,* Cahiers coptes, 12, Le Caire 1956, 7—16; Id., *Peintures au monastère de Saint Antonie,* Bulletin de la Société d'archéologie copte, XIV, Le Caire 1958, 151—163; J. Leroy, *Moines et monastères du Proche-Orient,* Paris 1958, 51—56. La peinture murale exécutée au XIII^e siècle en Italie dans le style byzantin mérite cependant une attention particulière au point de vue de l'évolution de ce style.

qu'auparavant, y formant un ensemble majestueux unis par un ordre parfait et une structure absolument claire.

Une vingtaine de monuments serbes du XIIIe siècle, allant de Studenica (de la première décade) jusqu'à Arilje (de la dernière), ont leurs murs couverts de fresques, illustrant de la meilleure façon l'existance d'une conception picturale et esthétique particulière sur les terres byzantines de cette époque. A Studenica et à Žiča nous voyons déjà les peintres libérer les figures des fines lignes encadrant, à la manière des artistes de l'époque des Comnène, les parties les plus saillantes de leur relief, et réussissant ainsi à simplifier „le graphicissme" trop compliqué et obtenant ainsi une meilleure clarté et la simplification des formes.[15] Une application hardie de couleurs de plus forte épaisseur devient de rigueur, ce que nous voyons des oeuvres du même atelier de peinture qui a exécuté les fresques de la Bogorodica Ljeviška au cours de la troisième décade du XIIIe siècle, de la petite église de St.-Nicolas à Studenica au cours de la quatrième décade et au diaconicon de Morača (en 1251/52).[16] La plus haute expression du caractère monumental et majestueux et du „style plastique" est atteinte à Mileševa[17] (ses fresques appartenant probablement à la troisième décade du XIIIe siècle)[18], à l'église des Saints-Apôtres de Peć (du milieu du même siècle)[19] et à Sopoćani (la fin de son exécution devant se situer entre les années 1263 et 1268).[20] Des tendances parallèles sont accusées par les peintres qui peignaient les fresques pour le compte des moines serbes au monastère Chilandar, dans la chapelle du pirgos de St.-George celles de la chapelle du pirgos de la Transfiguration à Spasova Voda, vers

[15] Cf. G. Millet — A. Frolow, *op. cit.*, I, Paris 1954, Pl. 34—35, 38—41, 53, 55.

[16] В. J. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, Старинар, н. с. XIII, Београд 1961, 63—75.

[17] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 16—32.

[18] Cette thèse a été soutenue par G. Millet, *Etude sur les églises de Racsie*, L'art byzantin chez les Slaves, I, Paris 1930, 168—169 et Ђ. Бошковић, dans Гласник Скопског научног друштва, XV—XVI, 1936, 394; Id., *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик Српске краљевске академије, LXXXVII, Београд 1938, 4—8. Elle semble fort plausible, car on remarque dans deux portraits du roi Vladislav, fondateur de Mileševa, que la couronne qu'il porte lui a été ajoutée ultérieurement, évidemment après son couronnement, en 1234. Les fresques elles mêmes seraient peintes avant 1228, car Stefan Prvovenčani y figure en souverain. La plupart des autres auteurs estiment, en se basant surtout sur ce que l'ancien écrivain serbe Teodosije dit à propos de Mileševa, que celle-ci a été ornée de fresques entre 1234 et 1236. Cf. П. Поповић, *Фреске ктитора у манастиру Милешеви*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, VII, Београд 1927, 94—95; В. Петковић, *Из старог српског живописа, Лик св. Саве у Милешеви*, ibid., VIII, Београд 1928, 107; Id., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 189 (il est pourtant indécis, estimant qu'elles avaient pu être peintes plus tot cf. N° 2497); Р. Грујић, Гласник Скопског научног друштва, XV—XVI, 1936, 356; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 18; Id., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 13—15; Id., *Милешева*, 9—10; Id., *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 40; N. L. Okunev, *Милешево*, Byzantinoslavica, VII, Prague 1937—38, 34.

[19] Cf. V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, fig. 5—17; R. Ljubinković, *L'église de Sts.-Apôtres à Peć*, Beograd 1964, fig. 1—33 (qui divise, sans vrais raisons, la plus ancienne peinture en deux périodes); С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 48—52.

[20] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 22—27, 54—86 (où l'on trouve aussi la plus ancienne bibliographie relative à ce sujet); С. Мандић, *Сопоћани*, Београд 1965.

les années cinquante et soixante[21]. Bien que moins doués que leurs prédécesseurs les peintres de Gradac, de l'époque avant l'année 1276, résolvent leurs problèmes en s'appuyant sur les oeuvres de Sopoćani[22], certains artistes en font autant à l'église de St.-Pierre près de Novi Pazar[23] et même en partie à Arilje.[24] L'accentuation du relief des figures, l'augmentation de leur plasticité et leur effet monumental grandiose sont les problèmes essentiels qui préoccupent les peintres de l'époque. On abandonne petit à petit, très progressivement, la concision de la composition et la beauté ornementale de la structure des peintures de l'époque des Comnènes qui faisait ressortir un petit nombre de figures entrelacées en arabesques de fantaisie, et s'efforçait de mettre en relief les masses qui occupent la scène, les groupant, en faisant jouer les principes de l'équilibre des masses, autor d'un motif central, toujours solennel, souvent de composition triangulaire. L'expression des visages des personnages autrefois très expressifs, devient plus calme, leurs mouvements deviennent dignes et mesurés exprimant des sentiments intimes apaisés. Cette tendance vers l'expression claire, l'harmonie, l'équilibre et la dignité, a quelque chose de classique. La scène aussi sur laquelle l'événement se déroule devient plus concrète: l'architecture au fond de la peinture s'enrichit, ses formes s'aggrandissent, ses masses se rattachent à la disposition des groupes de figures dans la composition. Presque partout, et plus particulièrement à Sopoćani, ou elle se trouve exposée sciemment et de façon la plus adéquate, l'architecture peinte devient en réalité une projection géométrique de la structure fondamentale de la composition. Interprétée par une „perspective inverse" cette architecture devenait créatrice d'un espace qui n'annullait pas la statique des murs, mais qui prenant pour point de départ les coulisses d'architecture de la peinture, s'étendait vers l'intérieur de l'église enveloppant dans sa trame non seulement la composition peinte mais en même temps le spectateur, l'englobant pour ainsi dire dans l'ouvrage. Considérées en tant qu'un tout, les fresques serbes de cette époque montrent des tendances nettement prononcées de développement de conceptions déterminées allant du simple au composé: du traitement des figures en surface, vers le relief; du petit nombre d'acteurs vers la présentation en masse; de la pure structure géométrique de la composition vers l'équilibre des masses et une disposition sévère des surfaces peintes; du développement et de l'étendue de la composition en surface vers son orientation dans l'espace, et, enfin, d'un format intime et d'une disposition lyrique, vers des dimensions vastes, des figures volumineuses et des solutions d'un caractère monumental grandiose. Il est évident qu'un esprit particulier dominait dans la peinture byzantine du XIII^e siècle, peinture dont les mo-

[21] Id., *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 61—71, fig. 2—15.

[22] Đ. Bošković — S. Nenadović, *Gradac*, Beograd 1951, 1, 5—9 (y compris plus ancienne bibliographie); С. Радојчић, *Сшаро срйско сликарсшво*, 70—71 (mais on y divise la peinture du naos et celle du narthex à deux périodes).

[23] М. Лађевић, *Резулшаши исйишивачких радова на фрескама цркве Св. Пешра и Павла крај Новог Пазара*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, IV, Београд 1961, 157—162; В. Ј. Ђурић, *Сойоћани*, 83.

[24] Н. Л. Окуневъ, *Арилье*, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha 1936, 221—254; В. Ј. Ђурић, loc. cit.

numents serbes étaient les meilleurs représentants. Les problèmes qui se posaient, nettement formulés, en font une étape particulière de l'évolution de style byzantin.[25]

Une question se posait devant tous ceux qui s'occupaient de la peinture serbe du XIII[e] siècle: celle de savoir quelle avait été sa position par rapport aux oeuvres byzantines, de l'époque de l'empire latin, à Nicée et à Thessalonique, ainsi qu'après la chute de l'empire latin, à Constantinople et à Thessalonique, et quel fut leur rapport avec les peintres dépendant de ces centres? Est-il possible de parler de l'existence d'une école de peinture serbe au XIII[e] siècle, école indépendante, autochtone et originale? La réponse à ces questions, considérant l'ensemble des problèmes irrésolus de la peinture serbe, est sans aucun doute, une des plus ardues, car il est presque impossible de trouver des oeuvres pouvant servir à une comparaison, oeuvres qui seraient de provenance des ateliers impériaux de Nicée, de Thessalonique ou de Constantinople et datant du XIII[e] siècle. Le peu de fresques conservées qui sont l'oeuvre des peintres provinciaux des pays byzantins de l'époque, ne fait que souligner combien a été grande la différence de qualité artistique entre les oeuvres de ces médiocres peintres conservateurs provinciaux et celle des artistes extrêmement doués et à visées progressistes travaillant pour le compte des souverains serbes. La réponse à ces questions est aussi rendue difficile par l'absence complète des noms des peintres serbes de l'époque de Stefan Nemanja jusqu'au milieu du règne du roi Milutin. Tous les efforts faits jusqu'à présent pour obtenir des témoignages dignes de foi en utilisant de vagues inscriptions trouvées sur certaines fresques n'ont abouti à aucun résultat. Il est évident qu'il faudrait se servir d'autres voies et méthodes pour trouver la réponse à ces questions et pour obtenir une solution, peut-être partielle, mais, esperons-le, plus certaine du problème soulevé.

Si l'on fait la comparaison entre les différentes fresques trouvées dans les églises et les monastères serbes du XIII[e] siècle et qui se sont conservées jusqu'à nos jours — par bonheur un grand nombre en a été conservé dépassant, certainement celui des monuments détruits[26] — on sera en état de constater un fait frappent: à part un seul exemple, nulle part il n'est possible d'établir que deux monuments aient eu leurs fresques exécutées par le même peintre ou par le même groupe de peintres. Un seul atelier de peinture mis à part — celui qui a peint au

[25] Au sujet des problèmes stylistiques de la peinture serbe du XIII[e] siècle cf. Н. Л. Окуневъ, *Сербская средневѣковая стѣнопись*, Прага 1923, 19—31; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи* 174—178; O. Demus, *Die Enstehung des Palaologenstils in der Malerei*, 22—31, 45—48; В. J. Ђурић, op. cit. 9—15; М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Београд 1965, 13—23; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 30—77. Sur la conception de l'espace dans la peinture byzantine et en particulier dans la peinture serbe cf. А. Стојаковић, *Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном сликарству*, Зборник Архитектонског факултета, 2, Београд 1960, 3—17; T. Velmans, *Le rôle du décor achitectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, Cahiers archéologiques, XIV, Paris 1964, 188—193, passim.

[26] Si l'on compare les sources historiques sur l'érection des églises serbes au XIII[e] siècle, avec les monuments conservés qui ont gardé leur peinture murale, on arrive à constater un fait surprenant, à savoir que presque toutes les églises ont été conservées, quoique, évidemment, leur peinture murale ne soit pas toujours restée intacte.

cours du deuxième quart du XIII^e siècle ou un peu après, les fresques de Bogorodica Ljeviška de Prizren, de la petite église St-Nicolas de Studenica et du diaconicon de l'église du monastère de Morača[27] — nulle part on ne peut trouver les mêmes artistes exécutant les fresques de deux divers monuments en pays serbe. Les artistes qui ont exécuté les fresques de l'église de la Sainte-Vierge à Studenica, de Mileševa (sauf le narthex), des Saints-Apôtres à Peć, de Sopoćani, de Gradac et d'Arilje, n'ont laissé après eux aucune oeuvre en dehors des fresques des dites églises. Cette absence d'oeuvres similaires ou identiques réalisées en plus grand nombre au cours d'une courte période, semble indiquer l'absence d'ateliers de peinture d'une certaine importance dans la Serbie du XIII^e siècle et de la venue en Serbie de peintres renommés originaires d'un grand centre artistique de Byzance.

Vers une conclusion analogue nous oriente aussi un autre fait, que l'on peut constater en étudiant la peinture serbe du XIII^e siècle: en plusieurs occasions en Serbie on voit imiter la mosaïque par les fresques. Les débuts de cette manière de faire se situent vers l'année 1200 au cours de l'exécution des peintures murales de catholicon du monastère Chilandar, fondation du moine Siméon Nemanja, autrefois grand joupan de Serbie et du moine Sava, son fils. Teodosije, écrivain serbe et moine de Chilandar qui a eu l'occasion de les voir avant leur destruction par le roi Milutin en vue de la restauration de l'église au XIII^e siècle, dit qu'elles étaient „enluminées d'or"[28], voulant probablement dire que le fond aussi était en or. Il est certain que le moine Sava et ses frères, le prince régnant Stefan, devenu plus tard roi, et le prince royal Vukan, en faisant exécuter les peintures murales de l'église de la Sainte-Vierge à Studenica en 1208—1209, avaient en vue, par un fond de couleur jaune qui fut peut-être autrefois doré aux emplacements de grande solennité (dans l'abside et autour de l'iconostase) d'obtenir des fresques un effet semblable à celui de la mosaïque en or. Dans cette voie ils ont été suivis par le roi Radoslav qui a fait décorer le narthex extérieur de Studenica vers les années trente du XIII^e siècle, et par le moine David faisant décorer sa petite église Davidovica sur le Lim vers 1280, les quelques fragments conservés de ces deux monuments nous renseignant à ce sujet. Les fresques de Mileševa, de Sopoćani, de Gradac et de Banjska (vers 1315) executées de la même façon, ne possèdent pas un fond peint en couleur jaune ordinaire, mais sont revêtues de feuilles d'or imitant la mosaïque. A Mileševa les fresques du bêma, du naos, et la peinture au-dessus de l'entrée du narthex qui donne sur la partie principale de l'église étaient pourvues d'un fond en or, tandis que les fresques du narthex et des parties moins voyantes du bêma n'avaient qu'un fond bleu sans prétendre imiter la mosaïque. Les fresques de l'exonarthex possédaient un fond jaune au endroits de grande solennité (côté est) et un fond rouge sur les murs latéraux, mais avec des dessins imitant la mosaïque. Les peintres du naos de Mileševa avaient inscrit les noms des saints aux endroits spécialement préparés à cet effet (tabula) comme avaient l'habitude de le faire les maîtres en mosaïque. Enfin, ces peintres semblent bien avoir reçu leur éducation dans un atelier spécialisé en mosaïque, car, non seulement ils s'appuient sur la peinture en mosaïque de Byzance lorsqu'ils peignent leurs saints, mais ils traitent aussi les draperies de la plupart des

[27] Cf. note 16.

[28] *Старе српске биографије*, éd. М. Башић, Београд 1924, 119.

figures selon la façon des peintres en mosaïque: de larges bandes parallèles s'opposent sans nuances allant des parties claires vers les parties foncées comme si de petits cubes de mosaïque de la même couleur devaient se trouver apposés aux petits cubes d'une autre bande d'une autre couleur.[29] Les peintres de Mileševa ont suivi en tous points les exemples de la mosaïque existant à Byzance, aussi bien du point de vue artistique que technique.[30] Les peintres de Sopoćani et de Gradac ont décoré les fonds de toutes les parties principales de l'église — le bêma, le naos et le narthex — par des feuilles d'or sur lesquelles ils imitent par le dessin en forme de petits carrés les cubes de mosaïque, tandis que dans les parties secondaires — le diaconicon et la prothèse de Sopoćani et la chapelle sud de Gradac — ils ont dessiné des petits carrés en couleur sur un fond de couleur jaune dépourvu d'or. Les peintures murales de Banjska devaient être probablement à ce point de vue là les plus riches, la fameuse fresque nommée „l'or de Banjska" était connue même au XV[e] siècle.[31] Les fragments des fresques de Banjska montrent ce fond en or imitant des cubes de mosaïque.

Comment doit-on expliquer cette imitation de la mosaïque par les fresques serbes du XIII[e] siècle? Serait-ce par la pauvreté du pays qui n'avait pas assez de moyens pour payer la décoration en mosaïque? Mais l'or employé pour le fond de la peinture n'était pas meilleur marché! Selon nous, la raison devrait être cherchée, d'un côté dans la nécessité d'avoir pour l'exécution de la mosaïque de nombreux aides travaillant de pair avec les artistes et, d'autre part, avoir à sa disposition la pâte indispensable pour la confection des cubes de mosaïque, pâte que l'on ne pouvait pas trouver à l'intérieur de pays, en Serbie. L'exécution de la mosaïque est par excellence un métier urbain, ce qui fait qu'il est rare de trouver la peinture en mosaïque ailleurs que dans les grandes villes.[32] Les peintres, que les Serbes du XIII[e] siècle pou-

[29] Cf. С. Радојчић, *Милешева*, pl. VII, VIII, IX, XX, XXXVI, XL.

[30] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 14; Id., *Милешева*, 22—23; Id., *Старо српско сликарство*, 40—41; A. Grabar, *Byzance*, 168, 170. Il est curieux de voir que les peintres de Mileševa ont essayé dans l'exonarthex d'imiter la technique de la mosaïque, même dans le fond rouge. C'est aussi le procédé (que nous avons omis de souligner) dont se sert le peintre de Studenica dans les zones supérieures de l'espace sous la coupole lorsqu'il couvre son fond bleu d'un réseau en couleur imitant la mosaïque. Si nous tenons compte du fait que les fonds bleus ou rouges n'apparaissent dans les mosaïques murales qu'à l'époque romaine tardive ou à l'époque paléochrétienne, et qu'ils disparaissent complètement après le VI[e] siècle — cf. L. Bréhier, *Les mosaïques murales à fond d'azur*, Etudes byzantines, III, Bucarest 1946, 19—29 — il semble bien que nos peintres aient eu l'occasion de voir dans l'empire byzantin des mosaïques paléochrétiennes, telles que celles de Hosios David à Thessalonique, dont le fond est traité de la même façon — et aient introduit dans la peinture murale les mêmes solutions. Autant que je sache, seules des icones isolées en mosaïque, telle le Christ Emmanuel de St.-Marc à Venise, avec son fond bleu parsemé d'étoiles, continuent encore, à une époque plus tardive la pratique de cette vieille tradition, Cf. S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, t. LXVII.

[31] Dj. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd 1960, 161.

[32] A. Grabar — M. Chatzidakis, *Grèce, Mosaïques byzantines*, éd. UNESCO, Paris 1959, 7, 10.

Nous insistons ici sur les cas isolés de décoration murale des églises serbes où la facture des fresques tend à imiter les mosaïques parce que dans la sphère de l'art byzantin aucun monument semblable n'a été découvert jusqu'à présent. Cependent, il parait bien que, dans des circonstances similaires, il y ait eu des phénomènes analogues. Cette idée nous est suggérée par un exemple vu en Russie. Les fouilles archéologiques ont montré que dans le sanctuaire du prince Rurik Rostislavitch à Belgorodke édifié en 1197 il y avait des fresques à fond

vaient faire venir, provenaient des ateliers de mosaïque des grandes villes connaissant la technique d'imitation de la mosaïque sur les fresques. Ayant les moyens et le désir d'imiter les souverains byzantins, les rois serbes faisaient venir les maîtres en peinture de la cour byzantine, leur demandant d'exécuter des oeuvres semblables à celles existant en Byzance d'autrefois.

Il reste encore une question ouverte: pourquoi plus tard, dans la Serbie du XIV^e et du XV^e siècle, à l'époque où les rois serbes possédaient encore plus de richesses et de puissance, ne voit-on nulle part, dans aucune église, un essai d'imitation de la mosaïque sur les fresques? Il nous semble qu'en partie la réponse pourrait être trouvée dans l'impossibilité des Serbes d'engager désormais les peintres des ateliers de mosaïque de Byzance, leur nombre diminuant rapidement. D'autre part il devenait inutile de faire appel à des peintres étrangers, le nombre des artistes du pays connaissant uniquement la technique de l'exécution des fresques devenant de plus en plus grand.[33]

Les écrivains serbes du XIII^e siècle, décrivant la vie des nouveaux fondateurs de l'Etat et de l'église serbe, Stefan Nemanja et saint Sava, disent qu'en passant les commandes des oeuvres de donation pour les églises de Constantinople et de Thessalonique, tous les deux, et surtout le jeune moine, plus tard archevêque de l'église autocéphale serbe, Sava, s'adréssait aux meilleurs artistes des villes byzantines mentionnées.[34] L'écrivain et moine Domentijan qui a connu l'archevêque Sava, en décrivant son dernier séjour à Constantinople en 1234, dit, qu'après sa visite au monastère de la Théotokos Évergétis, où il résidait fréquemment et dont il avait traduit le typicon qu'il avait appliqué à Chilandar et à Studenica, s'était arrêté au monastère St.-André pour faire de „saintes offrandes" avec l'aide des artistes de la cour impéri-

d'or conçues pour suppléer aux mosaïques plus luxueuses, Cf. В. Н. Лазарев, *Михаиловские мозаики*, Москва 1966, 37, note 58. Il faut faire ressortir que dans les églises byzantines on rencontre déjà au XI^e siècle un système de décoration où des mosaïques à fond d'or étaient placées uniquement aux principaux endroits (abside, coupole, zone supérieure du naos) tandis que les autres parois et les espaces de moindre importence étaient décorées de fresques à fond bleu. A Saint-Luc en Phocide, à côté des mosaïques de l'église on voit des fresques dans deux chapelles latérales et dans la crypte (M. Chatzidakis, *Monuments byzantins en Attique et Béotie,* Athènes 1956, 16—17); à Sainte-Sophie de Kiev les fresques sont un complément des mosaïques (В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 72—73, passim); au monastère de Saint-Michel à Kiev les mosaïques se voient uniquement dans l'abside (В. Н. Лазарев, *Михаиловские мозаики*, 37, passim), de même que dans certaines églises de Géorgie où elles se trouvent également aux principaux endroits, tandis que les fresques couvrent le reste des parois (Ш. Я. Амиранашвили, op. cit., 165, 217, passim). Cette coutume s'est maintenue jusqu'au XIV^e siècle: à Kariyé Djami à Constantinople les mosaïques ornent le naos et les fresques la chapelle sud, et dans l'église des Saints-Apôtres à Thessaloniques les mosaïques se voient dans les zones supérieures, et les fresques de date en peu postérieure se voient dans les zones inférieures et les espaces latéraux. Ce système de décoration, où au sommet de l'échelle des valeurs se trouve la mosaïque puis les fresques à fond d'or et les fresques par lesquelles on imite les mosaïques, a été respecté en un sens particulier par les artistes serbes au XIII^e siècle.

[33] Cf. С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 19—51.

[34] Toutes les données, tirées des anciens textes serbes ont été recueillies par: С. Радојчић, op. cit., 5—6; L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens*, Actes du IX^e Congrès d'études byzantines, Athènes 1955, 301—303, 309; М. Ћоровић-Љубинковић, *Српско зидно сликарство XIII века*, 8—9.

ale.[35] La preuve que Domentijan n'a pas inventé ce fait se trouve dans le témoignage de l'archevêque Antoine de Novgorod, disant que le „prince serbe Sava" vivait au monastère Théotokos Évergétis vers l'an 1200.[36] Domentijan savait aussi que les Latins étaient à cette époque maîtres de Constantinople.[37] L'écrivain et moine Teodosije qui a continué la biographie de saint Sava commencée par Domentijan et dont l'ouvrage date de la fin du XIII[e] siècle[38], connaissait bien plus de détails sur les rapports de saint Sava avec les peintres et architectes byzantins. A Thessalonique où saint Sava était considéré comme l'un des donateurs du monastère de Philocallou, il a fait „appel aux meilleurs peintres" pour l'exécution des vastes icones en pied du Christ et de la Vierge de l'église du monastère, et il les a décorées ensuite de chaînes en or, de pierres précieuses et de perles. Theodosije a dû les avoir vues puisqu'il affirme „qu'elles se trouvent toujours à l'endroit où elles avaient été placées au début".[39] Le plus important détail que nous trouvons chez Théodosije est sans doute celui dans lequel il relate le retour en Serbie de Sava nouvellement promu archevêque, amenant avec lui en Serbie des „spécialistes en marbre et des peintres de Constantinople", en vue de l'achèvement de Žiča en 1219, le monastère devenant église de l'archevêché. Teodosije affirme que l'église n'avait pas été „décorée" jusqu' alors mais qu'à ce moment-là on avait fini de la peindre rendant l'église si belle que „chacun voyait en elle le „ciel descendu sur la terre".[40] S'arrêtant à cette constatation on est forcé de raisonner de la façon suivante: s'il est permis de douter de l'authenticité des dires de Theodosije[41] — les détails qu'il donne étant souvent peu sûrs — les vestiges des fresques originales

---

[35] Доментијан, *Живоши свеШога Саве и свеШога Симеона*, traduit par Л. Мирковић, Београд 1938, 203. Le monastère de St.-André était le métochion du monastère de l'Evergétis: cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Paris 1953, 190—191.

[36] *ПуШешесШвие новгородскаго архиеШискоШа АнШония*, éd. П. Савваитовъ, С. Петерсбургъ 1872, 119; С. Радојчић, *МајсШори сШарог срШског сликарсШва*, 103, note 3; R. Janin, op. cit., 188—189.

[37] Доментијан, op. cit, 317 (à l'endroit où il dit avoir écrit sa vie de saint Siméon en 1264, pendant le règne de Michel Paléologue „la troisième année après qu'il eût reconquis Constantinople des Latins").

[38] Au sujet de la thèse voulant que l'oeuvre de Teodosije date de la fin du XIII[e] siècle, voir Ђ. Радојичић, *О сШаром срШском књижевнику Теодосију*, Историјски часопис, IV, Београд, 1954, 13—41 (on y trouve aussi toute la bibliographie plus ancienne qui s'y rapporte).

[39] *СШаре срШске биографије*, éd. М. Башић, 187. A propos du type iconographique de l'icone de la Vierge qui a été donnée par saint Sava au monastère de Philokallou, cf. С. Радојчић, *ЕШизода о Богородици--Гори у Теодосијевом „ЖивоШу св. Саве" и њена веза са сликарсШвом XIII и XIV века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXIII, Београд 1957, 212—222. Au sujet de ce monastère à Thessalonique cf. O. Tafrali, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 199.

[40] *СШаре срШске биографије*, 190—191, 193. La Chronique du monastère Žitomislić mentionne auss la venue de peintres et marbriers de Constantinople sur l'ordre de saint Sava: Н. Дучић, *Књижевни радови*, IV, Београд 1895, 162.

[41] М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 35—37, considérait que l'allegation de Teodosije était tendancieuse et fausse, car celui-ci désirait apparemment, en tant que moine, faire croire que le souverain serbe, fondateur du monastère de Žiča, qui avait récemment été couronné par un envoyé du pape, était resté fidèle à sa mère église orthodoxe. Cette conclusion lui était surtout inspirée par le fait que certaines formes de costruction et de décoration de l'église de Žiča étaient de style roman, si bien quelles n'avaient pas pu être exécutées par les marbriers de Constantinople: ibid., 47—48. Il ne faut pas cependant oublier que Teodosije avait

de Žiča de l'année 1220 sont là pour en prouver la véracité. Ces fresques sont l'oeuvre d'excellents peintres, maîtres dans l'art du dessin, artistes des effets monumentaux. En plus de cela: Teodosije n'aurait certainement pas donné un pareil renseignement si l'on n'avait pas coutume dans la Serbie du XIII^e siècle de faire venir les peintres des grandes villes byzantines en vue de l'exécution des fresques pour le compte des seigneurs serbes.

Il est établi sans conteste qu'un peintre réputé, venu de Grèce avec son équipe, peignit les fresques de l'église de la Vierge à Studenica en 1208—1209. Il a aussi signé son oeuvre sous forme d'une action de grâce, écrite en italique en langue grecque sous la peinture de Sainte Face, dans la partie est de l'espace sous la coupole, entre les pendentifs.[42] Ce grand artiste, l'un des plus grands de son époque, a très probablement été amené en Serbie par saint Sava qui, à cette époque, avait passé par Thessalonique en revenant du Mont Athos où il était allé chercher le cors de son père pour l'ensevelir dans la fondation que celui-ci destinait à sa sépulture. Sachant que la fondation de son père n'avait pas été ornée de fresques, il s'efforça, en tant que nouvel igoumène de Studenica, de concert avec ses frères, de mener à bonne fin les travaux commencés sur l'ordre de son père. C'est probablement ce qu'il avait en vue à son retour en Serbie, si bien qu'il organisa tout de suite la venue de peintres étrangers dans le pays.[43]

---

aussi dit qu'au moment où saint Sava fit venir les marbriers et peintres de Constantinople, l'église avait déjà été construite par certains maçons et „adroits marbriers venus des terres grecques" (*Сшаре срйске биографије*, 156), et qu'il ne restait plus qu'à orner, couvrir son intérieur de fresques et à l'inaugurer. Les marbriers de Constantinople avaient donc du travailler à quelque parapet d'autel ou à quelque pavement de marbre richement orné, qui ont dû disparaître au cours des siècles, et qui, probablement, ressemblaient aux pavements médiévaux conservés dans certains monastères du Mont Athos. La qualité de „marbrier" n'était d'ailleurs pas conférée au Moyen âge à de simples tailleurs de pierre mais à des maîtres réputés qui savaient aussi faire de la marqueterie de mosaïque dans le marbre: cf. E. Hutton, *The Cosmati, The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries*, London 1950, 33, 35, 37. Cf. Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних сшарина срйских*, Београд 1863, s. v. мраморьникь (faber marmorarius).

[42] С. Радојчић, *Мајсшори сшарог срйског сликарсшва*, 7—8 (avec cette réserve que l'auteur considère que les fresques au fond jaune sont plus anciennes que celles qui sont executées en 1208—1209. Cependant lors du dernier nettoyage et de la conservation des fresques il a été établi que la plus ancienne peinture murale de Studenica datait toute entière de 1208—1209). L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien* . . . 305—306, a déchiffré le nom du peintre de Studenica comme étant „Nikolaos". L'inscription qui porte sa signature est cependant tellement endommagée, que son déchiffrement reste encore sujet à caution.

[43] Toutes les inscriptions qui se trouvent à Studenica aussi bien les noms des saints que celles sur les phylactères, sont en langue serbe. Se sont les premières inscriptions serbes. Avant Studenica elles étaient faites en grec. Je me suis déjà prononcé auparavant en faveur de l'impossibilité de déterminer l'origine du peintre selon des inscriptions (sauf dans le cas d'un trait caractéristique particulier ou d'une signature): *Најсшарији живойис исйосница йусшиножишеља Пешра Коришког*, Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 184—189 (on y trouve la bibliographie plus ancienne à ce sujet qui toute considère précisément les inscriptions sur les fresques comme facteur décisif pour la provenance des peintres). Cf. aussi O. Demus, op. cit., 32—33. A Studenica cependant il est clair que le peintre n'a pas fait les inscriptions serbes car celles-ci sont posées avec une grande maladresse, en particulier sur les phylactères, et par endroits les coups de pinceau sont tellement malhabiles faits qu'il est presque sûr que ce sont les copistes des textes et non pas les peintres qui ont peint ces inscriptions.

Il semble que les inscriptions sur les fresques datant du temps du roi Dragutin (1282—1283) et se trouvant à Djurdjevi Stupovi dans une chapelle séparée et aussi dans le narthex de l'église principale, soient l'oeuvre d'un peintre grec, à en juger par un grand nombre d'indices. Il est évident que le donateur avait éxigé de l'artiste de faire les inscriptions en serbe, et que celui-ci ne connaissait pas suffisamment la langue pour le faire correctement. C'est ainsi que parallèlement à des textes en bon serbe accompagnant les images des saints, nous en avons aussi d'autres en un mélange serbo-grec qui ne peuvent être dûs qu'à un étranger venu de Byzance dans un milieu nouveau et n'en ayant pas suffisamment appris la langue et l'écriture.[44]

Quant aux peintures murales d'Arilje de l'année 1296, il est presque certain qu'il s'agit de l'oeuvre des peintres de Thessalonique. En effet on y a trouvé sur une des fenêtres le mot grec ΜΑΡΠΟΥ dont l'explication n'a pu être donnée sur le champ.[45] Ultérieurement, le professeur Radojčić en a donné une explication heureuse rapportant ce mot grec à l'acrostiche ΜΑΡΠΟΥ, employé par les adeptes de Michel VIII Paléologue vers 1258, d'après Pachimer, à la suite d'une prédiction qui se produisit à l'église du monastère Akatoniou de Thessalonique. L'archevêque de Thessalonique Manuel Dissipate a expliqué que ce mot voulait dire: „Acclamez Michel Paléologue chef de Romées".[46] Au moment de son arrivée en Serbie cet acrostiche avait déjà perdu toute signification politique. Seuls les peintres travaillant pour les Paléologues ou provenant des ateliers de peinture de Thessalonique pouvaient connaître sa signification: son apparition dans une église serbe ne peut être qu'une confirmation de la provenance grecque des peintres ayant travaillé à cette oeuvre d'art.

Avec une certaine réserve, on pourrait aussi parler de la venue de peintres constantinopolitains à Mileševa. En plus de raisons relevant du style et de la technique des peintures murales de Mileševa, on pourrait invoquer aussi d'autres détails iconographiques et même techniques. C'est ainsi que nous voyons à Mileševa représentés les saints russes Boris et Gljeb, cas unique dans la peinture serbe du Moyen Age.[47] Ils avaient été canonisés par l'église russe au XI^e^ siècle, mais leur culte ne s'était pas étendu au reste du monde orthodoxe.[48] Vers 1200 il

---

[44] Parallèlement aux textes serbes corects qui accompagnent les portraits des membres de la dynastie des Némanides — cf. С. Радојчић, *Пор̄треūи срūских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 27 — on rencontre dans les inscriptions des noms de saints ou de leurs épithètes, des erreurs quoiqu'il portent tous le titre de „saint" en serbe **(С҃ТЫ)**, et parfois aussi, seule la variante grecque du nom du saint est donnée: **С҃ТИ АЛИПИОС, С҃ТИ СИМЕОН О СТИЛИТИС, С҃ТЫ СИМЕОН О ѲАВМАТꙋРГОС, АѢНА** (ça vient de grec **АГІА АНА), С҃ТЬ** (sic!) **КЕРАМИДИ** etc.

[45] М. Лађевић, — Б. Живковић, *Радови на живоūису у Арињу, Велуħу и Јежевици*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Н. Р. Србије, I, Београд 1956, 43, сл. 2.

[46] С. Радојчић, *Наūūис МАРПОУ на арилским фрескама*, *Сūудије о умеūносūи XIII века*, Глас Српске академије наука, CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, 40—45. O. Tafrali, op. cit., 194, pense que le nom du monastère n'est pas correctement écrit et qu'il s'agit du monastère Akapniou, mentionné dans d'autres sources du début du XIVe siècle.

[47] N. L. Okunev, *Милешева*, Byzantinoslavica, VII, Prague 1937/38, 60—61; С. Радојчић, *Милешева*, 19, 79.

[48] Е. Голубинскій, *Исūорія канонизаціи святыхъ въ русской церкви*, Москва 1903, 43—49. On commence à les mentionner au XII^e^ et XIIIe siècles et au XIV^e^ on rencontre leurs hagoigraphies dans les ma-

n'existait qu'à Constantinople une église dédiée à ces saints, et leur icône, dont parle l'évêque russe Antoine, déjà mentionné, pouvait être vue à l'église de Sainte-Sophie.[49] Si l'on devait se prononcer sur le fait si l'aspect iconographique et la disposition des personnages de Boris et de Gljeb étaient conditionnés par l'influence russe ou par celle de Constantinople sur la Serbie, nous pencherions vers la seconde alternative, l'influence russe sur la peinture serbe n'existant pas à l'époque, et ayant d'ailleurs été presque impossible. Les portraits isolés de Boris et de Gljeb à Mileševa sont peut-être l'oeuvre de peintres de Constantinople qui savaient leur donner leurs traits caractéristiques et pouvaient ainsi répondre aux exigeances du donateur. Il semble qu'il n'y ait pas eu d'autre raison pour cela.

Pour découvrir le secret de l'origine des peintres de Mileševa, les inscriptions trouvées auprès des figures de plusieurs saints de la partie basse, peuvent nous être d'un grand secours. En réalité il s'agit de noms inscrits en raccourci: **Гεωρгιε** (Georges), **Д͞М** (Démétrios), **Т͞Р** (Tiron) et **СТ͞Р** (Stratilate), interprêtés de différentes manières par les auteurs mais se rapportant aux peintres Georges, Démétrios, Théodore et probablement Rastudije dont ce seraient les noms.[50] Cependant, il est plus exact de dire, qu'il s'agit de noms des saints écrits en raccourci aux pieds de chacun d'eux. En plus de ces inscriptions mentionnées, nettement visibles, on en trouve d'autres aux pieds d'autres saints mais très endommagées et presques illisibles. Il est probable que de pareilles inscriptions existaient au début, aux côtés de chaque saint. Elles ont été apposées avant l'application des feuilles d'or du fond de la peinture, les rendant invisibles par la suite. Ecrites certainement après l'achèvement de la peinture du saint, elles se trouvaient toujours

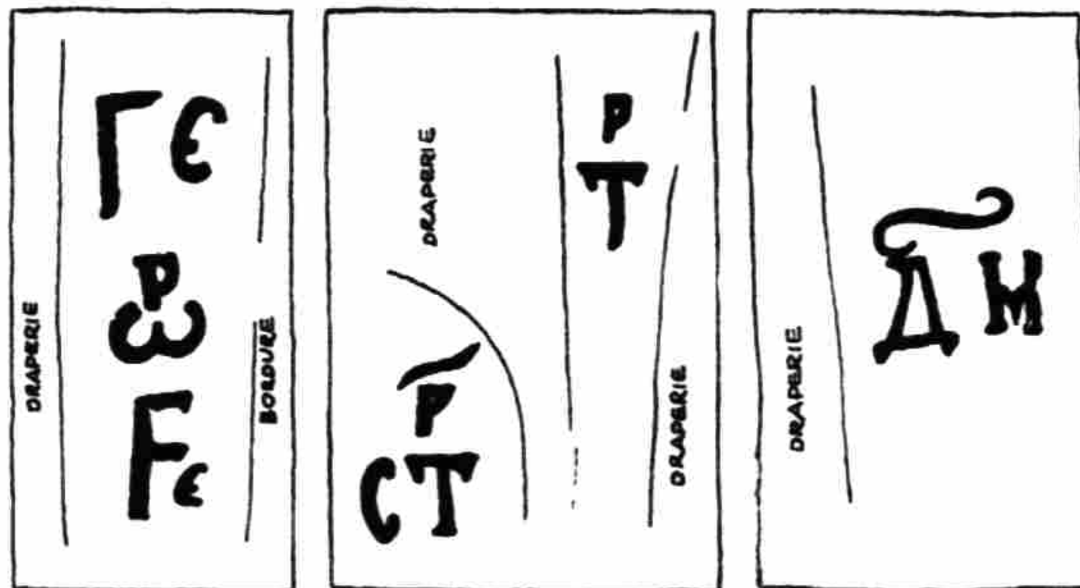
---

nuscrits serbes: А. Соловјев, *Свети Сава и Руси*, Српски књижевни гласник н. с. XLIV, бр. 3, Београд 1935, 224.

[49] *Путешествие новгородскаго архиепископа Антония*, 79, 159; Н. Кондаковъ, *Византийские церкви и памятники Константинополя*, Труды VI археологическаго съѣзда въ Одесе, III, Одеса 1887, 116; N. L. Okunev, *Милешево*, 60; P. Janin, op. cit., 70—71; В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 15.

[50] La première inscription du nom de Démétrius a été relevée encore par N. L. Okunev, *Милешево*, 79 et pl. XXV, 3, qui l'a interprêtée comme signature du peintre. Le reste a été découvert lors de la copie des fresques par le regretté peintre Nebojša Jelača, et publié par Dj. Bošković, *Nouvelles byzantines de Yougoslavie*, Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, V, Roma 1953, 91—92, fig. 6, qui se borne à interprêter les noms de Dimitrije et Grigorije comme étant des noms d'auteurs, c'est à dire comme leurs signatures tandis qu'il ne donne pas d'explication pour les autres abréviations. S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, 13—15, fig. 6—9, estimait que les peintres Dimitrije, Georgije et Teodor avaient apposé leurs signatures sur les portraits des saints-homonymes. Cela a accepté O. Demus, op. cit., 45—46. S. Radojčić dans ses études plus récentes (cf. *Милешева*, 11) renonca à sa hypothèse selon laquelle les inscriptions de noms cités de Mileševa étaient les signatures des peintres. Д. М., *Сликари манастира Милешеве*, Саопштење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, Београд 1956, 167 (où l'on trouve de bons dessins reproduisant les inscriptions de noms) pense aussi qu'il s'agit de signatures de peintres. R. Ljubinković, *Umetnički okovi na nekim ikonama riznice Sv. Klimenta u Ohridu*, revue Jugoslavija, Makedonija, Beograd 1952, 79, estimait que l'orfèvre et peintre Rastudije de Zadar, qui vint au début du XIII[e] siècle en Bosnie, pouvait être l'un des peintres souscrit à Mileševa, mais il renoncea plus tard à cette supposition (cf. *Majstori starog srpskog slikarstva*, Naše starine, IV, Sarajevo 1957, 190).

contre la draperie du saint, ne la dépassant jamais.[51] De toute évidence, l'inscription en raccourci des noms des saints avait-elle une signification pratique pour la technique de l'exécution des fresques. Est-ce pour aider la disposition de la thématique des fresques, comme on tend à le supposer en ce moment?[52] Cette manière de voir me semble impossible, non seulement pour la raison que les inscriptions n'étaient apposées qu'après la fin de l'exécution de la peinture des figures, mais aussi parce que les peintres savaient déjà, en appliquant le mortier à séchage



Mileševa, zone inférieure, les noms des saints auprès des draperies.

rapide à la partie désingée de la peinture, ce qu'ils avaient à peindre et pareille aide ne leur était nullement nécessaire. On dirait plutôt que pareil aide-mémoire devait s'adresser aux peintres serbes, qui, après la fin de la peinture des fresques, avaient à inscrire les noms des saints à l'emplacement désigné à cet effet. Il nous semble aussi que la raison de leur absence dans nombre de cas devrait se trouver dans l'exécution tardive des inscriptions des noms des saints sur les fresques à fond d'or de Mileševa et ailleurs, le mortier ayant séché presque complètement au moment de l'exécution du travail. Si l'hypothèse des inscriptions des noms des saints en guise d'aide-mémoire pour ceux qui avaient à les exécuter plus tard autour des têtes des saints se trouve être exacte, et cette conclusion semble être la plus logique, alors il dévriendrait évident que les peintres de Mileševa étaient des Grecs et ne savaient pas inscrire en serbe les noms des saints sur les fresques[53], leur éducation artistique ayant été faite le plus probablement dans la capitale de l'empire byzantin.

[51] Le fait que les inscriptions auprès des draperies des saints ont été apposées après la peinture des fresques est aussi visible dans les dessins publiés par D. M., op. cit., fig. 1.

[52] С. Радојчић, *Милешева*, 11.

[53] Par conséquent il est probable qu'à Mileševa se soit produit le même fait qu'à Studenica, à savoir que les fresques aient été peintes par des Grecs, tandis que des Serbes y apposaient les inscriptions; fait qui, pour Mileševa, nous est confirmé par un plus grand nombre de donneés techniques. L'existence de la coutume de faire des annotations semblables nous est confirmée par deux manuscrits slaves enluminés, le psautier bulgare de Tomić et le missel glagolitique du grand duc de Bosnie Hrvoje Vukčić. Le cas des manuscrits se présente pourtant à nous de façon contraire à celui des fresques de Studenica ou de Mileševa. Les enlumineurs

Tous les éléments de cette analyse nous orientent ainsi vers la conclusion que les meilleurs peintres byzantins venaient travailler en Serbie à l'époque où l'exécution des grands travaux de peinture devenait impossible dans les pays byzantins en décadence. Ajoutons cependant les remarques suivantes: premièrement qu'il est possible de trouver dans les pays byzantins du XIII^e siècle des analogies de style avec les peintures de Sopoćani (principalement dans la miniature), analogies importantes mais isolées[54] et, deuxièmement, qu'il est possible de trouver aussi dans les peintures de Mileševa des influences prononcées des décorations en mosaïque d'autrefois.[55]

Mais, par là, nous ne voudrions pas nier la possibilité de l'existence d'ateliers de peinture dans la Serbie du XIII^e siècle. Dans une autre occasion, nous avons déjà essayé de prouver la grande parenté entre la plus ancienne peinture de Bogorodica Ljeviška de Prizren, les vestiges des fresques de la petite église de St.-Nicolas à Studenica et les peintures du diaconicon de Morača. Les maîtres de cet atelier, dont le travail s'est étendu sur une trentaine d'années, développaient graduellement leurs conceptions artistiques pour atteindre à la qualité monumentale. Partant des formes traitées en superficie de Bogorodica Ljeviška ils s'acheminaient

---

et miniaturistes grecs du psautier de Tomić ne connaissant ni langues slaves ni les caractères cyrilliques, on leur marquait, en regard des textes qu'il étaient appelés à illustrer leur sujet en grec (cf. И. С. Дуйчев, *Болгарские лицевые рукописи XIV века* dans le livre M. B. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, Москва 1963, 17—19). Malgré ces remarques explicites faites en grec, comme par ex.: „Peindre ici David" ou „Peindre ici Nativité du Précurseur" etc., Dujčev estime que les peintres de ces miniatures étaient des Bulgares, car dans plusieurs inscriptions, figurant au dessus des compositions mêmes, le texte grec est écrit avec des fautes et se distingue des textes en bon grec des annotations. Il semble que cette différence doive être interprétée comme conséquence du fait que les annotations avaient été probablement écrites par quelque traducteur savant, habitué à traduire des livres grecs en bulgare et qui connaissait parfaitement les deux langues, tandis que plusieurs inscriptions au dessus des miniatures avaient été écrites par les peintres grecs, qui n'avaient pas une grande culture littéraire. Ceci nous est le mieux confirmé par le cas du missel de Hrvoje Vukčić, du début du XV^e siècle. L'auteur de ce livre glagolitique, le „pope" Butko, ou quelqu'un d'autre, avait écrit des instructions en latin aux enlumineurs, qui apparemment ne connaissaient pas les caractères glagolitiques: V. Jagić — L. Thalloczy — F. Wickhoff, *Missale glagoliticum Hervoae ducis spalatensis*, Vindobonae 1891, 107—109. Ces peintres avaient fait leur apprentissage en Italie, et étaient peut-être même d'origine italienne: V. J. Djurić, *Miniatur e Hvalovog rukopisa*, Istorijski glasnik, 1—2, Beograd 1957, 48—50.

Des instructions semblables avaient aussi été données aux peintres serbes du texte serbe du Roman d'Alexandre le Grand gardé à Sofia et datant du XV^e siècle: A. Ringheim, *Eine altserbische Trojasage*, Prague — Upsal 1951, 22; P. Маринковић, *Јужнословенски роман о Троји*, Анали Филолошког факултета, I, Београд 1961, 10, 32—34, 43, 52. Dans ce cas particulier les instructions données aux peintres étaient nécessaires pour une autre raison, c'est qu'on recopiait les illustrations d'un manuscrit plus ancien du roman, si bien que les miniatures ne se rapportaient souvent au texte en regard duquel elles se trouvaient, le sujet qu'elles illustraient ayant souvent été omis dans ce texte.

[54] C. Радојчић, *Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске*, *Студије о уметности XIII века*, 33—39; B. J. Ђурић, *Сопоћани*, 73—74. L'icone de saint Jaques du monastère de Saint-Jean à Pathmos, récemment publiée, avait été exécutée dans le même style que la peinture murale de Sopoćani: *L'art byzantin, art européen*, Athènes 1964, 271, fig. 235. L'icône de la Vierge Hodigitria avec la Crucifixion au revers d'Ohrid a été traitée aussi dans le même style: V. J. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 19—20, 85, pl. IV—VI.

[55] Cf. note 30.

vers la plasticité et les reliefs de Morača.[56] De pareils ateliers de peinture, installés en Serbie de façon définitive ou ne séjournant qu'un temps prolongé, au cours du XIII siècle, et se familiarisant ainsi complètement avec le pays, ne devaient pas être un phénomène fréquent, sinon un bien plus grand nombre d'ouvrages similaires en témoigneraient. Il est vrai, que nous avons la possibilité de constater sur plusieurs peintures de moindre importance — telle les fresques des narthex extérieurs de Studenica et Mileševa, de la quatrième decade du même siècle[57], ou bien celles de la chapelle de la tour du clocher de Žiča[58], de la chapelle de Radoslav de Studenica[59] et de la tour d'entrée à Studenica[60] des ressemblances dans la typologie des saints et dans la manière de leur exécution. Il serait cependant difficile de dire qu'il s'agit des mêmes peintres et encore moins qu'il s'agit des ateliers de peinture du pays. Malgré cela il est très probable qu'à ce moment des groupes de peintres se trouvaient fixés pour un temps prolongé ou de façon définitive en Serbie. Il serait difficile par exemple de supposer que, vers 1220, un pauvre anachorète, tel que Petar Koriški, ait pu faire venir quelque peintre renommé d'un important centre artistique pour orner de fresques son humble cellule sur les pentes de la montagne Šara.[61] Il avait dû sans doute, faire appel, comme le faisaient d'autres gens de même condition, aux artistes du milieu serbe. Ceci se trouve aussi confirmé par le peu de valeur des oeuvres d'art dont ils se sont entourés.

Bien que le style de la peinture serbe du XIII[e] siècle était d'un caractère international, il est certain que le milieu du pays avec ses hommes d'Etat de très grande capacité, son clergé

[56] Cf. note 16.

[57] С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда, Студије о уметности XIII века*, 22—32, t. LVI—LXX; Id., *Милешева*, 33—38, t. XLII—XLVIII; Id., *Старо српско сликарство*, 43—44.

[58] В. Петковић, *Спасова црква у Жичи, Архитектура и живопис*, Београд 1912, 86—88; G. Millet — A. Frolow, op. cit., I, pl. 57 , 62.

[59] С. Смирнов — Ђ. Бошковић, *Необјављене фреске* XIII *века у ризници манастира Студенице*, Старинар, III сер. књ. VIII—IX, Београд 1933—1934, 335—347; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 15—17; G. Millet — A. Frolow, op. cit., I, pl. 44—47; В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института, књ. VIII , Београд 1964, 72 et suiv.; С. Мандић, *Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате*, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 89—95.

[60] Ces fresques n'ont pas encore été publiées. Elles se sont conservées dans la chapelles de l'étage, sur la paroi est (La Transfiguration dans la zone supérieure et Melismos dans la zone inférieure et à l'extérieure sur la paroi est le grand Arbre de Jessé. Elles appartiennent, par leur style, probablement aux années 1220—1240.

[61] В. J. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, 175—195 (avec la bibliographie plus ancienne); Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког, историја и живопис*, Старинар, н. с., VII—VIII, Београд 1958, 93—100 (il date ces fresques à la fin du XII[e] siècle); Id., *La peinture murale en Serbie et en Macédoine au XI[e] et XII[e] siècles*, IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1962, 432—435 (estime qu'elles sont antérieures au milieu du XII[e] siècle); С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 19 (il considère ces fresques comme datant de la fin du XII[e] siècle). Il faut souligner que les sources historiques sur la vie de l'anachorète Petar Koriški désignent explicitement la première moitié du XIII[e] siècle comme époque de sa vie, et que les inscriptions serbes, mêlées aux inscriptions greques, nous disent que les fresques n'avaient pu être peintes qu'après la conquête de ces contrées par les Serbes, dans la seconde décade du XIII[e] siècle.

d'une haute intelligence et ses écrivains doués, imposait aux peintres des solutions déterminées et des thèmes toujours nouveaux, faisant de cette peinture un art appartenant en propre au pays serbe. Il en était de même avec l'architecture de l'époque: l'école de Raška se présentant comme une entité historique.[62] Du temps où saint Sava était encore igoumène du monastère Studenica, l'église principale fut décorée de fresques grâce à saint Sava et à ses frères.[63] Théologien excessivement cultivé Sava devait avoir, sans doute, le dernier mot dans le choix des thèmes religieux et la disposition des décorations. Cette circonstance et le fait que Studenica se trouvait être la fondation du chef de la famille régnante dont l'éminente moine faisait partie a incité leurs successeurs, au cours du XIII^e et au début du XIV^e siècle, de prendre cette église comme modèle de leurs propres fondations. Selon le témoignage de l'écrivain Danilo II le roi Milutin, en faisant construire Banjska, exigea des architectes „de la faire ressembler en tous points à la Sainte-Vierge de Studenica“[64], et confia à Danilo, alors évêque de Banjska, la surveillance des travaux.[65] Actuellement, il est impossible de savoir si cette surveillance de l'exécution a été efficace, les fresques ayant été pour la plupart détruites. La reine Hélène, mère du roi Milutin, en faisant construire Gradac, dont elle était la fondatrice, était de son côté préoccupée par la pensée de voir la beauté et l'iconographie de Studenica reproduites. Bien que nous ne possédions pas de témoignages écrits, la disposition des peintures murales, les détails de l'architecture et la dédicace des chapelles le prouvent clairement. A Gradac on voit imiter la disposition un peu particulière des thèmes de Studenica dont l'analogie ne se rencontre qu'exceptionellement dans les pays byzantins: La Dormition sur le mur nord de l'espace sous la coupole, le Crucifiement occupant toute la largeur d'une zone du mur ouest[66], les Rameaux au-dessus du Crucifiement. Sauf d'insignifiantes exceptions, les autres scènes ont aussi à Gradac la même disposition murale qu'à Studenica: la Transfiguration et la Pentecôte sur la voûte séparant l'espace sous la coupole de la travée ouest, la Nativité du Christ sur le mur sud de l'espace sous la coupole, la composition représentant le donateur sur le mur sud de la travée ouest, etc.[67] Le peintre de Gradac s'est même laissé inspiré par les solutions iconographiques compliquées de

---

[62] G. Millet, *L'ancien art serbe, les églises*, Paris 1919, 49—88; Id., *Etude sur les églises de Rascie*, 147—194; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1962, 275—289; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962, 47—117.

[63] On trouve des données à ce sujet dans l'inscription en or, en partie endommagée qui est écrite sur la ceinture de la coupole, et qui a été découverte en 1951, lors des travaux de restauration: С. Мандић, *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, Београд 1956, 39.

[64] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, traduit par Л. Мирковић, Београд 1935, 114.

[65] Cf. В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад 1965, 60—61.

[66] Г. Бабић, *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар, н. с. XIII—XIV, Београд 1965, 263 (elle a fait le relevé des exemples d'une telle disposition des fresques dans le monde orthodoxe).

[67] Au sujet de la disposition des scènes à Gradac cf. Dj. Bošković — S. Nenadović, op. cit., 5—9; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 73—74.

Studenica: dans la scène de la Nativité du Christ il a embrassé plusieurs événements en les plaçant dans un espace divisé par la configuration du paysage à la manière des artistes romains, développant les thèmes des reliefs de leurs arcs de triomphe.[68] Il n'y a pas de doute qu'avant d'entreprendre les travaux les peintres de Gradac ont dû visiter Studenica à l'instigation du donateur et se sont efforcées de la copier, autant que possible, aussi bien dans la disposition des scènes que pour l'iconographie.

Pour se rendre compte de l'influence du milieu sur les arts, l'exemple que donne en 1318—19 l'archevêque serbe Nikodim dans son introduction à la traduction du typicon de St.-Sabas de Jérusalem écrit en langue serbe, est encore plus probant. Il dit — aussi bien on trouve la même donnée dans les autres sources—que saint Sava de Serbie, qu'il considère comme donateur de l'église des Saints-Apotres de Peć, a voulu „voyant dans la ville sainte de Jérusalem l'aspect de la fameuse église de Sion et de celle de St-Sabas de Jérusalem, construire cette grande église en tout semblable". Cette affirmation a été répétée une seconde fois dans le même texte.[69] Il est vrai que ce témoignage de Nikodim pourrait aussi s'appliquer à Žiča, également surnommée dans les sources serbes „la grande église". Mais comme Nikodim semble avoir siégé à Peć, l'archevêché y ayant été transferré de Žiča à la fin du XIII^e siècle, il est plus probable que la phrase „cette . . . église" se rapporte à Peć.[70] En tout cas les Saints-Apôtres de Peć et l'église de Žiča ont été bâtis suivant „l'aspect" des églises de Jérusalem citées, ce qui se voit d'après la dédicace de l'église et des chapelles et par la disposition des peintures murales. Les deux églises de l'archevêché serbe portant l'épithète „mère des églises"[71], à l'instar de l'église de Sion à laquelle il fut conféré en tant que premier siège du culte des chrétiens de Jérusalem.[72] La plus

---

[68] A-propos de la Nativité du Christ à Gradac: G. Millet — A. Frolow, op. cit., II, pl. 52—55; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1960, 142, 144, 155, 157—158, 163. Nous rencontrons une soution semblable de la Nativité du Christ sur une icône du XI^e siècle dans le monastère de Sainte-Catherine au Mont Sinaï: G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, I, Athènes 1956, pl. 43—45; II, Athènes 1958, 59—62 (où se trouvent aussi les autres analogies). Dans les miniatures faites au même temps que la peinture de Gradac on trouve les certaines scènes avec les solutions pareilles (par exemple: Multiplication des pains dans Paris. gr. 54 et Tétraévangile d'Iviron no. 5 — G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, fig. 654, 655; В. Н. Лазарев, *Исторuя виз. живоuиси*, 164—166, 253, où l'on trouve toute la bibliographie plus ancienne). Au sujet d'autres solutions semblables dans la décoration plastique romaine du III^e siècle, en particulier sur l'Arc de Septime Sévère à Rome cf.: Ch. Picard, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine*, Paris 1926, 453—455; E. Nash, *Dictionary of Ancient Rome*, I, New York 1961, 126—130 (où l'on trouve la bibliographie plus ancienne); H. Kähler, *Rome et son Empire*, Paris 1962, 155—156.

[69] Ђ. Даничић, *Рукоuис архиеuискоuа Никодима*, Гласник Друштва српске словесности, XI, Београд 1859, 190, 192; С. Вуловић, *Белешке о архиеuискоuу Никодиму*, Глас Српске краљевске академије, XLIII, Београд 1894, 3; Р. М. Грујић, *Палесuински уuицаји на св. Саву uри реформисању монашког живоuа и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник, 1, Београд 1936, 291.

[70] Р. М. Грујић, op. cit., 291—292.

[71] Архиепископ Данило, *Живоuи краљева и архиеuискоuа срuских*, 185; Љ. Стојановић, *Сuари срuски хрисовуљи, акuи, биографије, леuоuиси, uиuици, uоменици, заuиси* и др., Споменик СКА, III, Београд 1890, 209.

[72] Sur l'église de Sion, en tant que „mère des églises", cf. А. Н. Веселовскiй, *Разысканiя въ области русскихъ духовныхъ стиховъ*, Приложение к XL-му тому Записокъ Имп. академии наукъ, No. 4, С. Петер-

ancienne église de Peć est consacrée aux Saints-Apôtres qui résidaient souvent à Sion, l'église de Jérusalem ayant été dédiée à ces saints tout au début. Žiča est dédiée au saint Sauveur comme le sont aussi de nombreuses cathédrales byzantines. Les fresques de Žiča de l'année 1310, imitant par la disposition des thèmes les peintures de cette même église de l'année 1220, ainsi que les peintures murales de Peć, dues aux soins du deuxième archevêque serbe Arsenije vers 1260, accusent des détails importants montrant ses attaches à l'église de Sion à Jérusalem. Sur les murs de l'espace sous la coupole se trouvent peints tous les événements importants qui selon la tradition ont eu lieu à Sion: la Cène, l'Incrédulité de Thomas et la Pentecôte. Nombreux furent les pélerins qui, ayant fait au Moyen Age le pèlerinage de Sion, mentionnent ces événements.[73] L'écrivain serbe Domentijan qui semble être venu à Jérusalem avec saint Sava en parle aussi.[74] Ils ont inspiré ceux qui ont ordonné l'exécution des fresques au XIII[e] siècle en Serbie, avant tout saint Sava et son successeur Arsenije.[75] Par les soins de saint Sava on a terminé la forme architecturale de l'église de Raška et le système décoratif de peinture, qui s'est répercuté fortement sur l'architecture et la peinture serbes des années à venir.[76]

бургъ 1881, 5—6, 17, 34—35, 37, passim; Ф. Буслаевъ, *Сочинения*, II, СПб. 1910, 8; A. Heisenberg, *Ikonographische Studien,* Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, 4. Abhandlung, München 1922, 94, passim (où l'on trouve aussi la bibliographie plus ancienne des études de l'Europe occidentale à ce sujet); H. Vincent et F. M. Abel, *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire,* II, Paris 1922, 446, 458, 472—481, passim. L'ancien écrivain serbe, Domentijan, appelle aussi l'église de Sion „mère des églises": *ЖивоШи св. Саве и св. Симеона*, 154. L'écrivain serbe Nikon Jerusalimac (Nikon de Jérusalem) lui donne le même nom dans son histoire des églises de Jérusalem: Dj. Sp. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd 1960, 185. Il est vrai que dans les sources médiévales serbes on confère le nom de „mère des églises" aussi à d'autres centres du culte, églises plus importantes ou plus célèbres: Saint-Pierre à Rome (Ђ. Радојчић, *Творци и дела сШаре срПске књижевносШи*, Титоград 1963, 314), le Protaton à Karyès, au Mont Athos (Domentijan, op. cit., 162— „mère de toutes les églises du Mont Athos"), l'église métropolitaine de Priština (Ђ. Радојичић, *Творци и дела сШаре срПске књижевносШи*, 198—199). Au XVIII[e] siècle même l'église métropolitaine de Sremski Karlovci porte encore le même épithète: Гласник Српске православне цркве, мај 1962, 181, 189. Les Byzantins appelaient Sainte-Sophie de Constantinople „mère de l'Empire" (Н. Кондаковъ, op. cit., 109).

[73] Cf. A. Н. Веселовскій, op. cit., 6—11, 13—16, 23 passim; H. Vincent et F. M. Abel, op. cit., 472—481.

[74] Доментијан, op. cit., 154.

[75] С. Радојчић, *СШаро срПско сликарсШво*, 45—46, a aussi traité le sujet de l'influence des événements de Sion sur la disposition de la peinture murale à Peć.

[76] L'influence des églises de Jérusalem sur les églises mentionnées en Serbie, doit être acceptée avec circonspection, exactement de la façon dont toute influence s'exerçait au moyen âge. Souvent on adoptait un ensemble conceptif et non pas une forme concrète, ou bien „l'iconographie de l'architecture" et non point ses formes. A ce sujet cf. R. Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture"*, Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes, V, 1942, 1—33; E. Lambert, *L'architecture des Templiers,* Paris 1955. Par ailleurs, l'église de Sion différait par son plan, son aspect, sa peinture murale, des églises mentionnées en Serbie: cf. H. Vincent et F. M. Abel, op. cit., 431—440, fig. 168 et pl. XLIX (où l'on trouve la description des parties déterrées du vieil édifice, comme aussi son plan); A. Grabar, *Quelques notes sur les Psautiers illustrés byzantins du IX[e] siècle*, Cahiers archéologiques, XV, 1965, 64—66, 74—75 (où l'on trouve l'aspect de Sion dans quelques miniatures de Constantinople.)

Les compositions des scènes historiques et les portraits des Nemanides peints dans presque toutes les églises de Raška de l'époque, doivent être considérés comme un chapitre à part au cours des recherches sur les caractères spécifiques de la peinture serbe du XIII^e^ siècle.[77] Studenica était devenue le foyer du culte de Stefan Nemanja (Siméon dans les ordres) et ses reliques s'y trouvaient déposées depuis l'année 1208, Mileševa où les reliques de saint Sava avaient été transférées de Tirnovo, lieu de sa mort deviendra de son côté le foyer du culte de ce saint. Les moines de Studenica firent peindre en 1235 un cycle de quatre compositions dans la chapelle méridionale du narthex. Pour réaliser cette oeuvre les moines se servaient du texte de la vie de Siméon Nemanja écrit par son fils Sava, du texte de l'introduction au Typicon de Studenica et de la liturgie de saint Siméon, composée aussi par saint Sava. Ce cycle — où l'on voit la scène du départ de saint Siméon Nemanja au Mont Athos, son arrivée au Mont Athos, sa mort et le transfert de ses reliques à Studenica — a été imité ensuite jusqu'aux moindres détails dans la peinture murale des chapelles méridionales des narthex de Sopoćani et de Gradac. A partir de cette époque, c'est-à-dire depuis la décoration de la chapelle latérale de Studenica par le cycle de saint Siméon Nemanja, toutes les chapelles identiques nouvellement bâties au XIII^e^ siècle en Serbie sont dédiées à ce saint. Ainsi l'ancienne affectation de cette chapelle au culte de saint Sabas de Jérusalem fut remplacée par sa consécration à Nemanja. Les comparaisons littéraires dont saint Sava de Serbie s'est servi dans ses écrits ont servi aux peintres lors de la compositions des scènes historiques de la vie de Nemanja: le départ au Mont Athos a reçu l'aspect du calvaire du Christ; l'arrivée de Nemanja au Mont Athos, de l'entrée du Christ à Jérusalem, la mort de Nemanja, de la mort des saints de grande renom (surtout de celle de saint Sabas de Jérusalem) et le transfert des reliques de Nemanja est inspiré par le transfert des reliques de Jacob, père de Joseph, de l'Egypte au pays de Chanaan. Il est certain que les sujets des compositions chrétiennes se trouvaient enrichies par des événements de l'histoire serbe, mais il est aussi certains que les peintres serbes créaient pour leur propre compte des scènes historiques ou seulement semi-historiques. C'est ainsi que nous voyons le cycle des scènes de la vie de saint Sava présenté de cette manière à Gradac où elles sont encore visibles tandis qu'elles ont complètement disparu à Mileševa. Trois scènes — la mort de saint Sava, le transfert de ses reliques et l'arrivée des reliques à Mileševa — ont pour modèles: la Dormition, les Rameaux et le Transfert du Tabernacle, — or ce sont précisément les événements de l'iconographie chrétienne qui sont cités en guise de comparaison par les textes des anciens écrivains serbes bien avant la peinture des fresques. La mort des personnages importants du milieu appartenant à la cour représentée sur les fresques — telle la mort de la reine Anne à Sopoćani — s'identifie par son aspect à la mort de la sainte Vierge. Cela résulte du fait que les écrivains serbes avaient attiré par leurs comparaisons littéraires l'attention des peintres sur le fait que cet événement s'était dé-

[77] Les études les plus importantes à ce sujet sont: N. L. Okunev, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica, II, Prague 1930, 74—86, pl. I—V; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 12—29, 75—78, 80—83, 86—87. 88—90; М. Кашанин, *Српски средњевековни портрет*, Уметност и уметници, Београд 1934, 29—34, 38, 40; D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Mediaeval Kingdom of Serbia*, Byzantinoslavica, XIX, 1958, 251—278.

roulé de façon identique à la mort de la mère du Christ bien avant qu'ils aient commencé à peindre leurs fresques. Le concile de Nemanja dirigé contre les Latins, représenté à Arilje et peut-être à Sopoćani, mais selon toute apparence exécuté d'abord à Studenica (où il ne s'est pas conservé), a été traité comme un concile oecuménique. L'artiste s'est laissé inspirer à cette effet par la comparaison avec ce concile faite par Stefan Prvovenčani, fils de Nemanja.[78] Ainsi, on voit que tout un domaine de la peinture serbe du XIIIe siècle se trouvait sous l'influence immédiate de son milieu.

C'est aussi le cas de la peinture des portraits qui a été, bien sûr, influencée, au point de vue de l'iconographie, par l'aspect des portraits des souverains byzantins. Mais, cependant, on voit apparaître, au cours des années, dès Mileševa, pour être plus tard fortement mise en relief à Sopoćani et à Arilje, la représentation picturale de toute la chaîne des membres de la dynastie des Nemanides qui diffère sensiblement des solutions connues à Byzance et que M. A. Grabar a dénommé „arbre généalogique" horizontal.[79]

De toute évidence, les premiers ensembles artistiques de la Serbie du XIIIe siècle, créés, directement ou inspirés, par saint Sava, pour citer en premier lieu Žiča et Studenica, servaient d'exemple aux Serbes au cours de tout le XIIIe siècle pour les problèmes thématiques et iconographiques. Certaines qualités spécifiques de la peinture serbe de cette époque se trouvaient conditionnées par cette manière de procéder. De la même façon que cette époque a donné naissance d'une part à l'école d'architecture connue sous le nom de „l'École de Raška", et d'autre part à un genre particulier dans la littérature — la vie des souverains et archevêques serbes, à la réforme de l'orthographe et à la rédaction serbe de l'écriture slave, de la même façon s'est produit dans la peinture un certain abandon — en réalité assez modéré — des solutions d'iconographie purement byzantines et parfois aussi de son style, donnant à la peinture serbe du XIIIe siècle le charme de la nouveauté et une expression de beauté qui n'avait pas été atteinte jusqu'alors.

Il serait, certainement, peu raisonnable d'affirmer que de pareilles particularités éloignent la peinture serbe du XIIIe siècle de la grande famille des arts byzantins. La majorité des églises serbes du XIIIe siècle héritent le programme iconographique des arts byzantins du XIe et du XIIe siècles: dans la coupole on représentait l'Ascension ou le Pantocrator avec les prophètes, les évangélistes dans les pendentifs, les scènes liturgiques et les compositions de l'Ancien Testament de la signification eucharistiques dans le bêma (ou dans la prothésis de Peć; les entrées

---

[78] A ce sujet cf. B. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института, VIII 2, Mélanges G. Ostrogorsky, II, Београд 1964, 69—90. La suite de cette étude paraîtra en 1967 dans le meme recueil.

[79] A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers, XIV, 1960, 131—134. Soulignons que dans les vers dédiés à l'empereur Manuel Comnène, dans le codicis Marciani gr. 524 on lit dans le titre d'un poème: „Sur le monastère nouvellement découvert au nom de la très sainte Vierge, aux frais du grand hétériarque (Georges) où dans le pronaos étaient figurés les empereurs dont descend la branche de sa lignée (c'est à dire Manuel Comnène) et les exploits remarquables de l'autocrate porphyrogenète Manuel Comnène" — ce qui fait penser que les „arbres horizontaux généalogiques" étaient cultivés également dans un certain sens à Byzance. Cf. C. Шестаков, *Заметки к стихотворениям* codicis *Marciani* gr. 524, Византийский Временик, XXIV, Ленинград 1926, 46; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 29—30.

latérales à Studenica; les transepts bas à Mileševa), les grandes fêtes dans les naos, et finalement dans le narthex le Jugement Dernier, l'arbre de Jésée ou les conciles oecuméniques et le cycle consacré à la sainte Vierge ou au patron de l'église. Certaines scènes avec les portraits des évêques serbes — telles le Melismos du bêma à Peć (où l'on peut voir saint Sava, tandis que dans les prothésis on peut voir saint Sava et Arsenije) et le Melismos à Sopoćani (où l'on voit les trois premiers archevêques serbes) — sont aussi un héritage de Byzance; dans le téritoire de l'archevêché d'Ohrid on apperçoit dans cette procession saint Clément et l'archevêque Constantin Kabasilas et dans celle d'Athènes on trouve Michel Choniatis.[80] A Byzance on peut voir les portraits des patriarches et des archevêques dans les narthex des cathédrales comme on en trouve aussi dans les cathédrales serbes (p. ex. Arilje, et, au cours du XIV^e^ siècle, souvent aussi ailleurs).[81] C'était devenu une habitude venant de Constantinople où, d'après une chronique russe, tous les portraits des patriarches de Constantinople ont été détruits dans le narthex de Ste-Sophie en 1204.[82] Continuant le programme de Byzance, les Serbes n'ont ajouté au XIII^e^ si-

[80] J'ai traité le problème des portraits des évêques et archevêques du pays apparaissant dans la composition de Melismos, dans mon livre *Сопоћани*, Београд 1963, 103—104. Au sujet de la representation de Saint Sava et d'archevêque Arsenije dans la même composition à l'église des Saints-Apôtres à Peć cf. R. Ljubinković, *Sts.-Apôtres à Peć*, Beograd 1964, fig. 32, 33. Au sujet des portraits de Saint Sava, d'archevêque Arsenije et d'archevêque Sava II cf. C. Мандић, *Три портрета у Сопоћанима*, Književne novine, Beograd 30. IX. 1954. Au sujet de portrait du métropolite de Skoplje Jovan sur l'épitaphios du monastère de Chilandar cf. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 95—99, pl. CXCIX. Les portraits de l'archevêque d'Ohrid Constantin Kabasilas se trouve dans la composition de Melismos dans l'église de Saint-Jean Kaneo à Ohrid, à Staro Nagoričino, à Saints-Côme-et-Damien à Ohrid et le portrait de saint Clément d'Ohrid à Staro Nagoričino et à Saint--Athanase à Kastoria: R. Ljubinković, *Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid*, Actes du XII^e^ Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 224—225; C. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, Зборник за ликовне уметности, II, Нови Сад 1966, 203—207; Id., *Портретите на Климент Охридски во средновековната уметност*, Охрид 1966, 103—104. Les portraits du métropolite d'Athènes, Michel Choniatis dans la même composition qui se trouve dans le bêma de l'église de Saint-Pierre à Kalyvia Kouvara et à Spilea Pendéli près d'Athènes ont été étudiés par A. Orlandos, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, 21, Athènes 1951, 210—214; Id., *Il ritratto di Michele Choniatis metropolita di Atene*, Atti delo VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1953, 222. Il les date après la mort du métropolite Michel en 1222. L'église à Spilea Pendéli porte, en tout cas, la date exacte de la peinture des fresques (1233/34).

[81] Il en est de même à Arilje sur les fresques de la fin du XIII^e^ siècle, à Sainte-Vierge de Ljeviška à Prizren au XIV^e^, à Patriarcat de Peć (avec cette réserve que les fresques y ont été repeintes en 1561), comme aussi au XVI^e^ siècle à Gračanica, Banja près de Priboj, etc.

[82] *Полное собрание русских летописей*, III, СПб. 1841, 27, où il est dit que lors de l'incendie après la prise de Constantinople, le narthex de Sainte-Sophie „où tous les patriarches se trouvaient peints" fut complètement brulé. Métropolite de Novgorod, Antoine, raconte que les portraits des empereurs et des patriarches étaient peints sur les murs de la galerie de Sainte-Sophie. Cf. *Путешествие новгородского архиепископа Антония*, 107; Н. Кондаковъ, op. cit., 117. On a effectivement trouvé sur les galeries des portraits d'empereurs, fait qui a été publié à plusieurs reprises. Quatre patriarches iconodules étaient peints dans un espace séparé de la galerie de Sainte-Sophie: P. Underwood dans American Journal of Archaeology, 55, 367—370; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 193—194, 213—214. Vu l'analogie des faits constatés en Serbie et vu le manque d'un grand nombre de portraits de patriarches à Sainte-Sophie, il est fort possible qu'il aient effectivement été peints dans le narthex.

ècle que certains détails, cependant détails de valeur. Comme les Byzantins, les Serbes étaient conscients du fait qu'il s'agissait d'exprimer par le programme thématique de la peinture la notion que l'église est le symbole du cosmos, de l'Univers sur terre,[83] autrement ils n'auraient pas suivi les Byzantins dans tout ce qui était essentiel et l'écrivain Teodosije, en parlant de Žiča, n'aurait pas pu dire, ce que nous avons déjà cité, que „tous ceux qui l'avaient vu la considéraient comme le ciel descendu sur terre.[84]

Jusqu'au XI^e siècle l'église orthodoxe permettait à tout évêchée de fêter les évêques, archevêques et patriarches du pays comme saints. Ils n'avaient pas besoin pour cela d'être canonisés. Ce n'est qu'au XI^e siècle que l'on choisit parmi eux des saints ayant fait des miracles et qu'on les canonise: Е. Голубинскии, *Исӣория канонизации свяӣых въ русской церкви*, Москва 1903, 17—18, passim. Selon la conception que les évêques étaient „des représentants bienveillants des hommes devant Dieu", cette tradition c'est apparamment maintenue dans les églises locales même après le XI^e siècle.

[83] Cf. *Symbolisme cosmique et Monuments religieux*, I, Paris 1953, 64—72.

[84] *Сӣаре срӣске биографије*, ed. М. Башић, 193. Dans le symbolisme byzantin, l'église, suivant un ouvrage attribué à saint Germain de Constantinople, est le ciel sur la terre, le lieu où le Dieu céleste demeure et se meut (cf. Migne, P. G., t. XCVIII, col. 384).

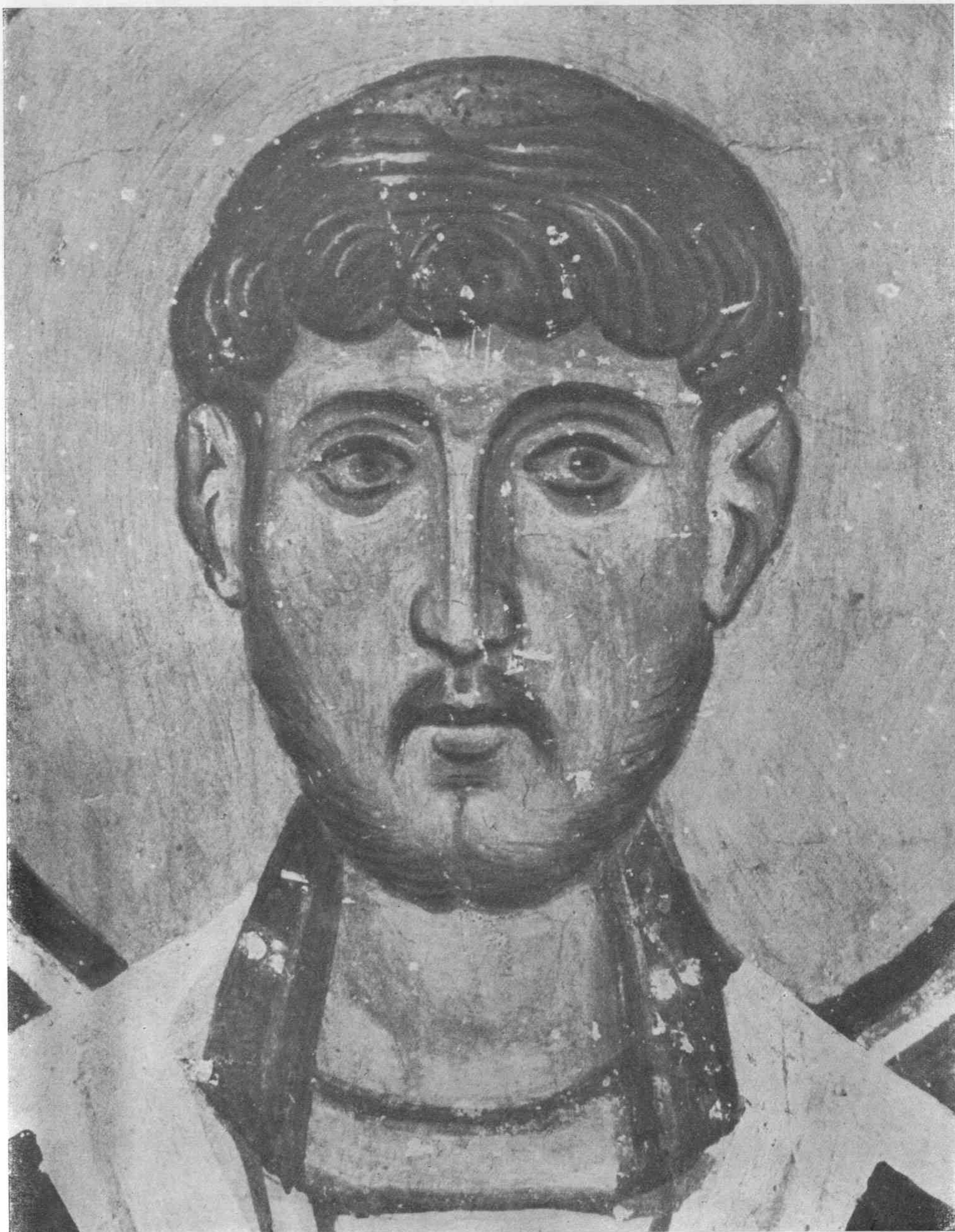


Fig. 1. Studenica, Église de la Sainte-Vierge, Saint-Eleuthérios, détail.



Fig. 2. Peć, Église de Saints-Apôtres à Peć, Ascension, la Vierge.



Fig. 3. Žiča, apôtre Luc.



Fig. 4. Mileševa, Dormition de la Vierge, détail, apôtre.



Fig. 5. Spasova Voda près de Chilandar, ange de l'abside.



Fig. 6. Chilandar, Chapelle de la tour de Saint-Georges, Canon des agonisants.

Fig. 8. Morača, Saint-Élie dans le désert.

Fig. 7. Studenica, Église de Saint-Niclas, Rameaux, détail.





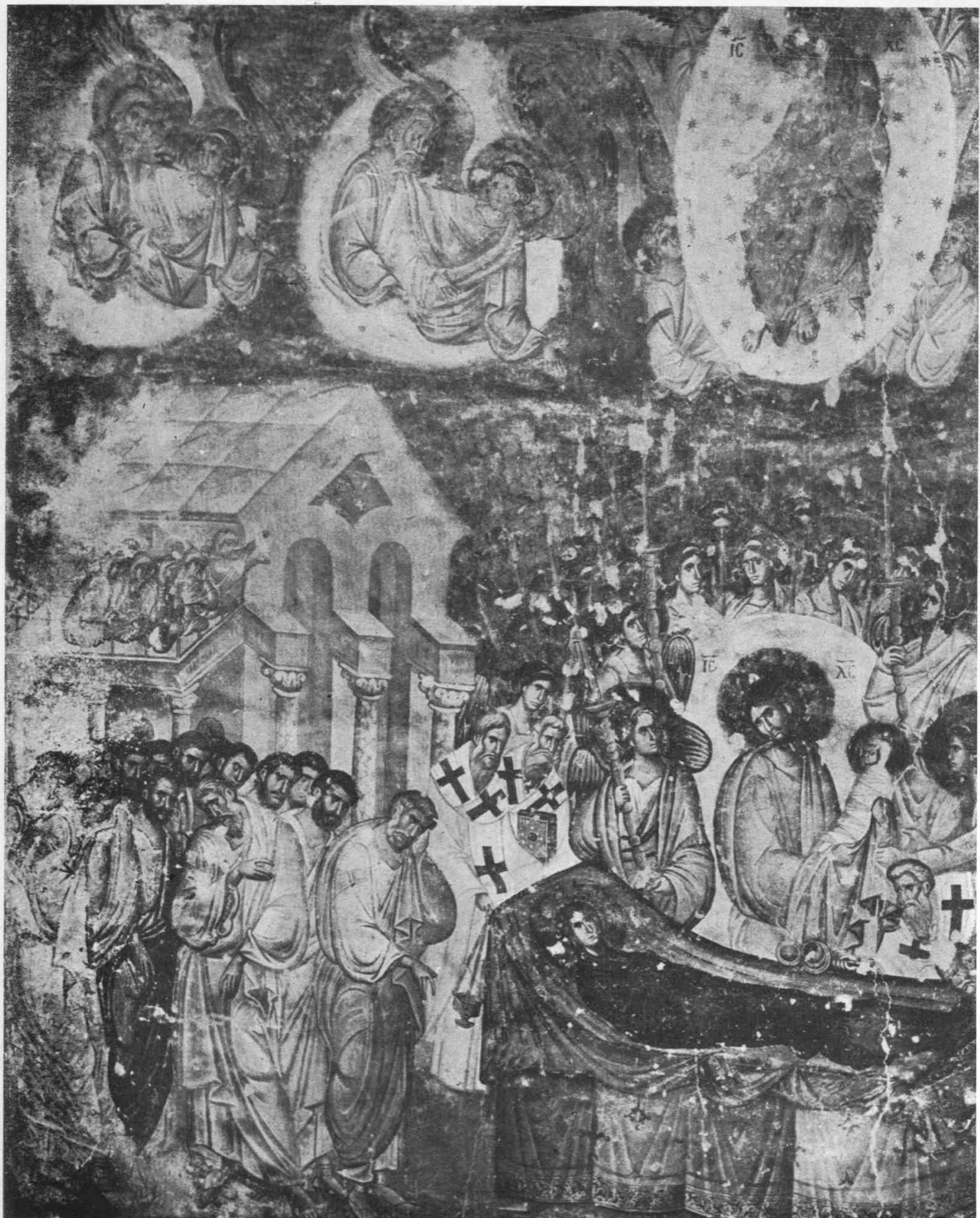

IC XC
IC XC



Fig. 10. Gradac, Nativité du Christ.

Fig. 9. Sopoćani, Dormition de la Vierge, détail.



Fig. 11. Arilje, Annonciation, ange.



Fig. 12. Ras, Église de Saint-Pierre, Saint Nicéphore.

ANKA STOJAKOVIĆ

LA CONCEPTION DE L'ESPACE DEFINI PAR L'ARCHITECTURE PEINTE DANS LA PEINTURE MURALE SERBE DU XIII^e SIECLE[1]

La conception fondamentale de l'espace architectural peint, en tant que fonction de la conception générale de l'art à un degré déterminé de développement, est en changement permanent et dépend de nombre de facteurs. Un penchant plus ou moins prononcé pour la narration, la place et le rôle de la figure humaine, le degré de connaissance et l'utilisation de différentes constructions de projection et beaucoup d'autres facteurs déterminent le caractère du cadre architectural dont l'étude permet de découvrir les lois ayant régi la structure intérieure de la composition peinte et contribue à mieux comprendre l'évolution du style dans le domaine des arts plastiques.

Nous retrouvons l'origine lointaine de la conception de l'espace architectural de la peinture byzantine dans la pénétration de nouvelles conceptions que l'esthétique chrétienne à commencé d'introduire dans l'art du haut Moyen âge, en détruisant les rapports de l'équilibre objectif qui ont régné dans la structure de la composition antique au profit des relations différentes entre l'homme et l'espace. L'antiquité était entièrement orientée vers la réalisation du monde visible dans les cadres de la composition peinte; le christianisme, par contre, luttait pour l'indépendance de l'oeuvre picturale par rapport à la nature. L'art nouveau n'exigeait aucune évocation directe de l'espace environnant, mais s'intéressait à l'ensemble symbolique plûtôt que réaliste. C'est pourquoi l'art médiéval, en partant d'une idée religieuse, décompose la nature et au moyen de la recomposition forme de nouveaux ensembles. Comme on réserve à la figure humaine, en tant que protagoniste principal d'une idée déterminée, la primauté dans la structure du tableau, tous les autres éléments ont été repoussés à l'arrière-plan, — ils sont assourdis, discrets ou même traités de façon à mettre en relief la figure humaine. De ce fait l'architecture

[1] Cette comunication n'est qu'une petite esquisse de quelques problèmes relatifs à la conception de l'espace architectural du XIII^e siècle dans la peinture murale serbe, tirées en abrégé de ma these de doctorat soutenue au mois de juin 1965. sous le titre de: „La réalisation de l'espace architectural dans la peinture murale de la Serbie médiévale“.

peinte a obtenu une nouvelle fonction. Tandis que dans l'antiquité elle était conçue dans les proportions réelles, en un juste rapport avec l'espace environnant et la figure humaine, dans l'interprétation chrétienne elle se retire dans l'arrière-plan. Cet effet fut réalisé par les rapports disproportionnés entre l'architecture peinte et la figure humaine, leur solution étant toujours cherchée au détriment de l'architecture, ce qui devient une caractéristique permanente de la peinture médiévale. De cette façon, on abandonne de plus en plus les rapports de l'equilibre objectif au profit des relations subjectives qui ont introduit de nouvelles valeurs dans l'interprétation de la structure de la composition peinte. Pour cette raison, les principes de la nouvelle esthétique détruisent d'abord ces élements qui sont le plus responsables de l'objectivation de la construction de l'image, et c'est en premier lieu la perspective antique qui, en tant que système de la projection, est le porteur de l'impression de réalisme-illusioniste. Dans la recherche de nouveaux rapports irréels, l'art retourne, donc, vers les systèmes plus archaïques de la construction de l'espace architectural, en introduisant la projection orthogonale et l'axonométrie, avec des germes de perspective renversée qui se développera graduellement en un système déterminé de projection et de composition. Et finalement, en combinaison avec ces constructions de l'espace, les formes survivantes de la perspective antique apparaissent aussi periodiquement. Mais cette construction n'a jamais plus, au Moyen âge, atteint ses proportions de jadis pour pouvoir radicalement influer sur le caractère de l'oeuvre picturale.

D'une destination pareille du cadre architectural dans la conception de l'image byzantine a résulté sa fonction spécifique concernant le contenu et la forme. L'architecture peinte remplit son premier rôle en prenant part à la narration des événements, contribuant à la clarté par la description de l'ambiance dans laquelle l'action a lieu. Son second rôle, formel, elle le remplit par la formation et l'organisation de l'espace réalisé, ce qui rend possible la détermination des formes architecturales et leur commensurabilité avec l'emploi des constructions spécifiques de projection capables d'introduire l'ordre et la clarté de composition dans la structure de l'image.

Dans la longue évolution de l'art de la sphère byzantine, la conception de l'espace architectural, dans son changement ininterrompu, a marqué plusieurs étapes, parmi lesquelles l'art serbe du XIII[e] siècle, représente sans conteste pour plusieurs raisons un des chapitres les plus intéressants. C'est l'epoque où nous pouvons suivre l'apparition de changements radicaux dans la conception architecturale de la peinture murale: les derniers reflets de la construction plus ancienne, à la simple solution orthogonale dans les premières décennies, puis une brève période de fermentation et finalement, à partir du milieu du même siècle la formation graduelle de nouvelles solutions à compositions complexe qui mûrissent jusqú'à la fin de ce siècle, changeant complètement le caractère de la peinture murale. Heureusement, grâce aux circonstances favorables ayant permis le développement intensif de la peinture murale dans notre art médiéval, et grâce à un grand nombre de monuments conservés, nous pouvons y suivre sans interruption, et mieux que partout ailleurs, le processus extrèmement intéressant de l'évolution de l'espace architectural. C'est incontestablement un chaînon important sans lequel il serait difficile de comprendre et d'expliquer l'énorme différence dans la conception architec-

turale de la peinture murale qui existe dans l'art byzantin entre les derniers monuments du XII^{e} et les premières oeuvres du XIV^{e} siècles.

La peinture qui s'est développée au début du XIII^{e} siècle dans notre pays est liée encore, par des racines profondes, à l'ancienne construction de l'espace architectural, conçue dans l'art byzantin de la seconde moitié du X^{e} siècle et formée au cours du XI^{e}, comme réaction au caractère néoclassique de la peinture cultivée après l'époque de l'icônoclasme. Dans cette période, par le renoncement aux constructions de projection qui réalisent la profondeur de l'espace et par l'introduction du système orthogonal qui fixe les formes uniquement sur une surface plane, l'espace architectural, réduit au plan de l'image, est légèrement indiqué d'une façon plutôt symbolique que réelle (Fig. 1). Les formes de l'architecture peinte, représentées sous leur aspect développé, marquent ou délimitent l'espace architectural, sans pourtant l'organiser, car les éléments fondamentaux de la peinture ne peuvent pas être mis en une grande interdépendance par la construction axiale. Par conséquent, à cette période, la figure humaine existant indépendamment de l'architecture peinte est souvent représentée plutôt sur un fond architectonique que dans une espace architectural (Fig. 2). En règle générale, elle n'est pas accentuée du point de vue de la projection, car les propriétés spécifiques de cette construction en rayons parallèles ne présentent pas de tels avantages. La mise en relief des valeurs de la figure humaine a été accomplie par son caractère monumental et sa forte disproportion effectuée au détriment de l'architecture peinte, ce qui était facilement réalisable dans les compositions de cette période, caractérisées par un contenu et une structure fort simplifiés dans lesquels il n'est point besoin de différencier l'essentiel d'avec les éléments de moindre importance.

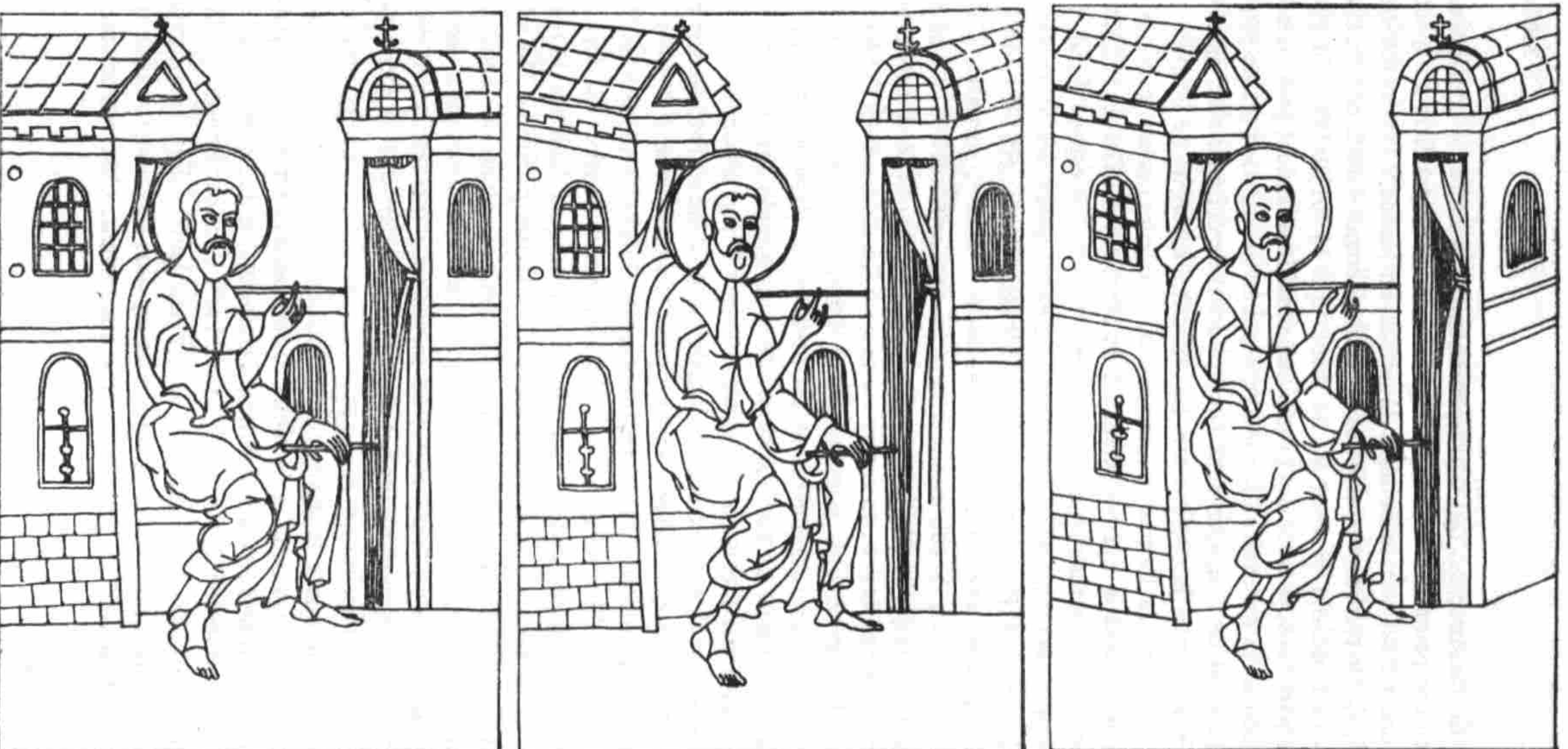
Même les formes de l'architecture peinte ont été réduites à cette époque à leurs contours lapidaires, d'un aspect fort fonctionnel, ayant une construction de la masse de murs misse en relief. La facture caractéristique du mur avec les raccords accentués peut même être considérée comme une qualité de style qui lie en un ensemble les monuments de cette période dans l'art de la plus large sphère des influences byzantines. Le caractère peu profond de l'espace architectural est souligné dans cette période par la réduction des contrastes entre les surfaces architecturales claires et obscures et aussi par l'exclusion de l'ombre jetée.

Une telle conception de l'espace architectural, appliquée dans sa forme la plus pure, est encore caractéristique des monuments datant des premières décennies de notre XIII^{e} siècle y compris la peinture de Mileševo (Dess. 1) et de la chapelle méridionale de Studenica (Fig. 3).

Cependant, de même que l'art de la fin du X^{e} siècle avait réagi dans le sens du renoncement à la profondeur de l'espace architectural, la tendance contraire vers l'accroissement de la troisième dimension spécifique se manifeste maintenant dans le cadre d'une conception traitée sur une surface plane. Par l'évolution de la tendance narrative et de ce fait, par l'apparition du besoin de la structure plus compliquée de la composition avec un nombre plus important de figures, une solution plus complexe et un espace plus profond deviennent indispensables. Afin d'assurer la possibilité de diférencier divers noyaux dans la scène de plus en plus complexe au point de vue de sa structure, le développement de la peinture a imposé le besoin de décou-



Dess. 1. Mileševa, Dormition de la Vierge, fragment.



Dess. 2—4. Dessin schématique des étapes caractéristiques représentent l'évolution de l'axonométrie.

vrir les méthodes de construction qui correspondraient à la nouvelle conformation. Ce fait a influé sur l'architecture peinte à solution orthogonale, toujours parallèle au spectateur, et elle commence à se tourner d'un certain nombre de degrés, en réalisant la pénétration vers la profondeur (Dess. 2, 3, 4). De cette façon on introduit graduellement dans la construction de l'image l'axonométrie qui, bien qu'élle se trouvât, de même que la projection orthogonale, dans le système des rayons parallèles, possède des possibilités considérablement plus grandes de composition. Sa fonction consiste à extraire l'architecture peinte de son rapport de neutralité envers la structure de l'image et de l'engager dans l'organisation de celle-ci, avec un commencement simultané de pénétration vers la profondeur. La structure amorphe de l'espace commence de cette façon à se cristalliser. Les formes architecturales, avec leurs masses tournées vers le centre de la composition en suivant la ligne d'extension de leurs rayons fictifs, accentuent le noyau de son contenu, approximativement seulement, il est vrai, car les rayons parallèles se croisent sur des surfaces déterminées, puisqu'ici il n'y a pas de convergence vers des points déterminés.

Vers le milieu du XIII^e^ siècle l'art a posé devant les créateurs des problèmes en effet extrêmement délicats. Nous avons vu l'apparition de la tendence, en partie réalisée déjà par l'application de l'axonométrie, de subordonner le cadre architectural aux exigences de la composition de la structure complexe de l'image, afin d'effectuer sa différenciation et d'accentuer, au moyen des rayons de projection, le centre de gravité du contenu de l'action ou plutôt de plusieurs centres, si la narration est plus complexe. En même temps, pour une narration de plus en plus complexe, avec l'augmentation du nombre de personnages introduits dans la composition, il était nécessaire de réaliser aussi une plus grande profondeur de la scène qui devait, tout de même, d'une façon ou de l'autre, évoquer l'impression de l'espace irréel, car notre art, de même que l'art byzantin en général, évitait le procédé réaliste dans la représentation des formes architectoniques qui créerait des rapports de concurrence entre le cadre architectural et la structure du contenu de l'image. Le procédé réaliste signifierait en même temps la vulgarisation de l'espace architectural par sa réduction aux dimension du déjà vu, du quotidien, ce à quoi notre art s'opposait de la façon la plus énergique, désireux de réaliser une ambiance irréelle, en harmonie avec le contenu sacral de l'oevure picturale. De telles tendances dans l'art du XIII^e^ siècle expliquent pourquoi, à cette époque, la structure de l'image n'était pas dominée par la perspective antique qui, surtout dans la nouvelle vague de la renaissance des Paléologues, aurait pu être adoptée du même coup que les formes de l'architecture peinte. Bien que cette construction ne fût pas inconnue à nos artistes de cette époque, elle n'a été appliquée que sporadiquement et avec d'autres constructions de projection, de sorte qu'elle ne pouvait pas prévaloir au point de devenir la caractéristique du style. Bien que l'application de cette construction eût été un chemin de moindre résistance, l'art se décida pour un procédé plus délicat de formation d'un nouveau système qui était capable de répondre à toutes les exigences, imposées par la nouvelle conception de l'oeuvre d'art. Pour cette raison se développe un système de perspective renversée qui représente, incontestablement dans la construction de projection de l'espace architectural, un des phénomènes les plus intéressants. Bien que cette construction fût connue et utilisée en principe même auparavant, c'est seulement dans l'art du

XIII^{e} siècle qu'elle se forme en un système de projection ayant une fonction déterminée de composition.

Les premiers signes de ce changement de conception de l'espace architectural se font remarquer dans notre peinture à l'époque entre Mileševa et Sopoćani. Malheureusement, le nombre assez modeste de compositions conservées de cette époque dans l'église des Saints Apôtres à Peć et à Morača ne nous permettent que de pressentir le début d'une nouvelle conception. Un tournant réel a été réalisé justement ici, dans la peinture de Sopoćani qui représente, dans l'art monumental, l'exemple le plus ancien et le plus précieux de la naissance d'une conception spécifique architecturale et constructive, jusque là jamais vue et jamais réalisé (Fig. 8).

Le système de perspective renversée est caractérisé par le changement de la position du point de vue, ou plutôt par le changement du niveau de l'horizon et, sous ce rapport, l'existence d'un nombre important de points de fuite, l'inexistence du point de distance et, comme caractéristique la plus importante, la convergence renversée des rayons. Tous ces éléments forment, au point de vue de composition une structure déterminée, tout à fait particulière. Le renversement des points de fuite, avec la hauteur de l'horizon choisie convenablement et les positions appropriées du point de l'oeil rendent possible de condenser les rayons de projection dans le centre d'idée de la composition et par cela même, de souligner nettement son importance.[2] De cette façon fut réalisé un espace architectural spécifique, dont la troisième dimension ne passe pas à travers le plan de la surface murale vers l'extérieur, mais commence sur ce plan pour se diriger vers l'intérieur de l'espace. Par ce procédé on a obtenu deux valeurs: en premier lieu, on réalise un contact intime entre le spectateur et le contenu de l'image, car l'événement est fermé dans un espace commun et limité, et deuxièmement, l'autonomie de la masse des murs comme élément qui entoure l'espace de l'église n'est pas détruite par la „pénétration" visuelle dans la direction de la troisième dimension.

---

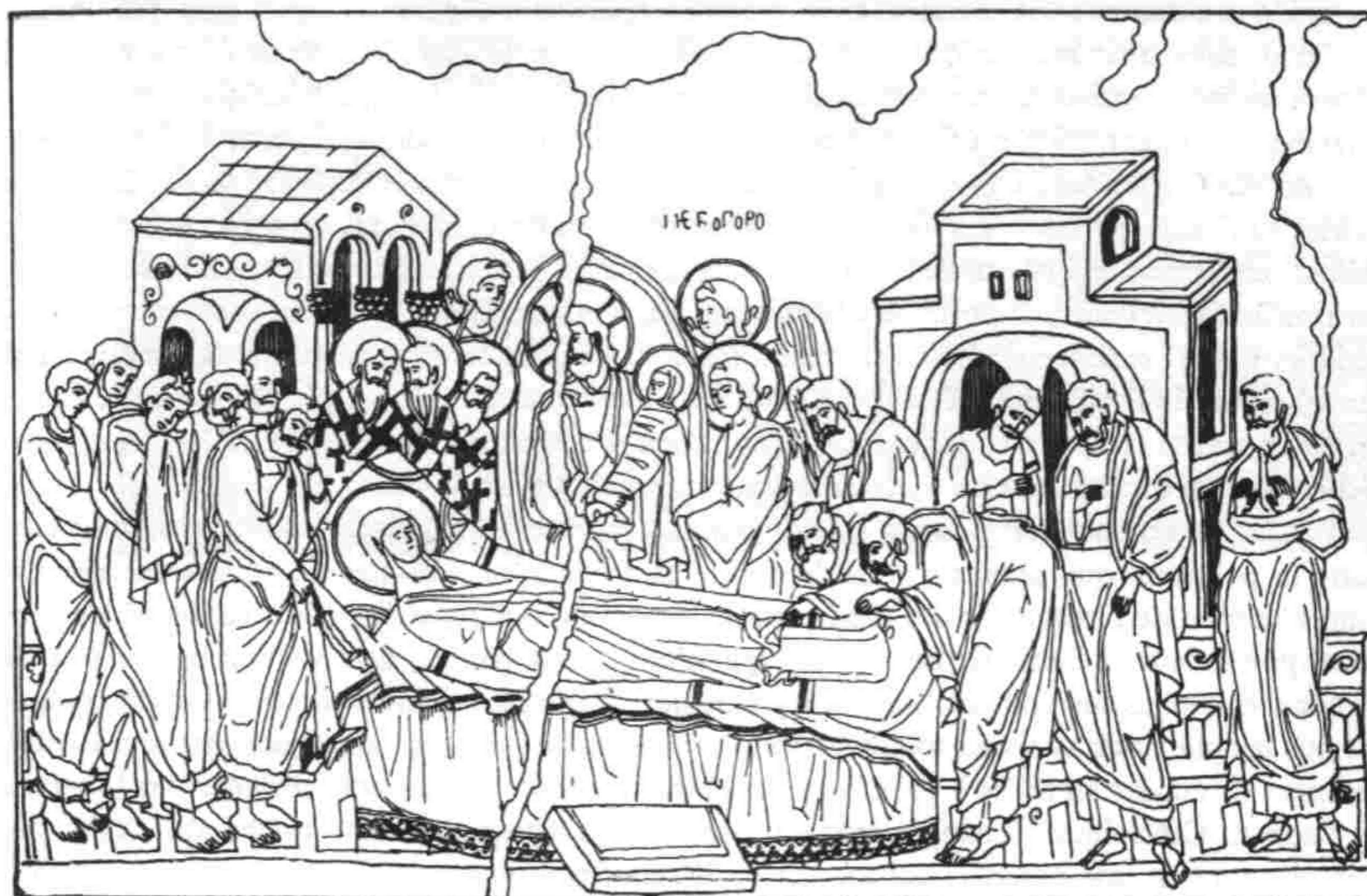
[2] Cette conclusion, ainsi que quelques autres, liée aux problèmes de l'architecture peinte, apparaîssent dans le travail de T. Velmans „Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues" publié dans les Cahiers archéologiques XIV, MCMLXIV, imprimé en 1965. Cependant, les mêmes conclusions, fondées sur de larges analyses graphiques et textuelles, ont déjà été formulées dans ma thèse d'habilitation, acceptée à la Faculté d'Architecture de Belgrade en 1960 sous le titre: „Les particularités de la perspective renversée dans la peinture murale médiévale de la Serbie et de la Macédoine". J'ai traité les mêmes problèmes dans mes travaux: „Valeur de la perspective renversée dans les compositions de la peinture murale en Serbie médiévale", publié dans le Recueil de travaux de la Faculté d'Architecture, Belgrade 1960; „Une réalisation spécifique de la troisième dimension dans la peinture murale serbe du Moyen âge", Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des Arts, T. XXVIII, 1961; „Un essai de détermination des valeurs réelles d'un type architectural peint", Recueil de travaux de la Faculté d'Architecture, Belgrade 1961; К вопросу об изучении архитектурных форм на материале некоторых русских икон", Византиский временник, T. XVIII, Москва 1961; „La réalisation de l'espace architectural dans la peinture murale de la Serbie médiévale", thèse de doctorat souteune au mois de juin 1965. Bien que T. Velmans dans son travail déjà cité traite par ci-par là les mêmes problèmes, et en tire les mêmes conclusions, aucun de mes travaux ayant paru préalablement, n'y est mentionné.

Si l'on résume aussi sommairement les éléments fondamentaux caractérisant la construction renversée de l'espace — car la brièveté et le caractère de cet article ne nous permettent pas de nous occuper de ce problème avec plus de détails — il devient clair qu'il ne s'y agit pas d'un système de projection qui refléterait les lois réelles de l'optique. Même si nous essayions d'évaluer cette construction du point de vue de ses valeurs réalistiques, nous devrions, de toute façon, la qualifier d'incorrecte. Si nous partons, au contraire, de la prémisse que la portée réalistique ne représente qu'une caractéristique du style, mais non la mesure des valeurs, les propriétés de la perspective renversée obtiendront la place qui leur convient. Les éléments fondamentaux de cette construction n'ont pas été, de toute évidence, destinés à refléter les principes visuels réels, mais à les éviter pour réaliser, de cette façon une ambiance architecturale spécifique dont le but n'est pas d'évoquer le monde vu, mais exclusivement de réaliser une structure qui serait subordonnée à la mise en relief de l'idée fondamentale dans la construction de la peinture murale. Par consequent, la perspective renversée n'est pas du tout un système de construction de la projection, mais plutôt un système de composition de la projection, chez laquelle les imprécisions optiques ne siqnifient pas un niveau plus bas des connaisances picturales, mais seulement une spécificité de l'expression artistique que l'application stricte des lois de perspective pourrait limiter peut-être, dans une certaine mesure.

Parallèlement au développement de la construction de projection renversée se manifeste la tendance vers les formes architectoniques plus complexes, dont les éléments ramifiés favorisent, par la direction de leur extension, la différenciation de l'espace. Pour cette raison, la conception de la simple construction le plus souvent à une seule nef, autrefois en usage, commence à s'enrichir de compléments formés de colonnes à chapiteaux, consoles et autres ornements plastiques, si bien que la structure de l'image s'insère dans le réseau des faisseaux de rayons de projection émanant de ceux-ci, tout en mettant en relief les valeurs de noyau d'idées. C'est, d'ailleurs, une époque où les influences de l'architecture peinte de l'antiquité commencent à se faire sentir, gagnant en intensité de monument en monument. Simultanément au développement du penchant pour la profondeur spécifique de l'espace, augmente aussi l'intérêt pour des rapports plus contrastants entre la lumière et l'ombre.

La construction renversée avec sa condensation caractéristique des rayons de projection, non au centre de gravité physique, mais au centre d'idées de la composition, se perfectionne au cours de la seconde moitié du XIII^{e} siècle dans l'expression de la profondeur plus grande de l'espace spécifique et des solutions de composition plus raffinées, plus nettes et plus déterminées. Ce processus qui part de Sopoćani et passe par la peinture de Gradac et d'Arilje (Des. 5) se déroule jusqu'à la Périblèpte d'Ohrid (Fig. 5), laquelle, bien qu'elle n'appartienne pas au groupe de monuments serbes, se situe dans la même sphère géographique et stylistique. Si l'on a voulu donner un accent brillant à ces tendances apparues vers la fin même du XIII^{e} siècle, cela a été assurément réalisé d'une façon exceptionnelle dans la peinture de la Vierge de Périblèpte. La grande profondeur de l'espace, à solution renversée, les faisceaux de rayons de projection précisement dirigés, la structure nette et bien ordonnée de l'image, montrent qu'en ce moment-là l'art a maîtrisé d'une main sûre une nouvelle construction de l'espace architectural.

La fin du XIII[e] siècle indique la terminaison de la formation du système des rayons inversement concentrés, mais non la fin de son application. Cette construction continue de vivre dans la peinture, en réalisant un grand nombre de solutions raffinées, surtout dans l'art de l'école de Milutin (Fig. 6).



Dess. 5. Arilje, Dormition de la Vierge.

Cependant, bien que ce système fût utilisé encore dans l'art du XIV[e] siècle, on voit à son début même prédominer une nouvelle structure de l'espace architectural dont on peut suivre l'évolution dans la peinture de la seconde moitié du XIII[e] siècle. La nouvelle conception de l'espace architectural avec ses pénétrations contrastantes caractéristiques des formes est issue des exigeances de la composition continue. A Sopoćani déjà, nous voyons, dans l'illustration de l'histoire de Joseph, que la tendance vers une plus forte narration a engendré une composition en suite ininterrompue, qui exige une conformation spéciale de la structure architecturale de la peinture murale (Fig. 7). Le besoin d'effectuer, dans la série des événements racontés, une séparation, et d'assurer à chaque scène un espace architectural spécial, a donné à l'architecture peinte l'occasion d'intervenir, de créer et d'organiser, par ses formes et par son

système déterminé de projection, l'ambiance, de chaque épisode particulier. La préférence parmi les différents systèmes a été donnée, dans cette construction, de nouveau à la perspective renversée qui, par la convergence inverse de ses rayons de projection pouvait mettre plus en relief le centre d'idées de chaque scène et souligner, de cette façon, sa particularité par rapport aux deux épisodes avoisinants.

Dans l'exemple du narthex de Sopoćani l'architecture peinte ne souligne pas l'unité de l'ensemble, mais agit uniquement dans le sens de la différenciation des épisodes qu'elle sépare entre eux orientant ses masses dans des sens différents. L'impression de courant ininterrompu de la narration a été obtenue par l'élimination des cloisons qui séparaient une scène de l'autre. Cependant, dans les monuments qui suivent chronologiquement, l'architecture peinte se développe dans le sens de l'accentuation de cette continuité, ce qu'on accomplit en reliant les formes architecturales en une bande continue. A Gradac cet effet a été produit par un mur bas qui, dans une partie des histoires de la vie de la Vierge racontées sans interruption, relie les masses architecturales en un cours continu. Une tendance analogue se fait sentir aussi dans l'église de Périblèpte (Fig. 8). Le long mur qui sépare le premier plan de la scène, soulignant en même temps la continuité de la narration, s'accroît en hauteur dans l'évolution ultérieure de cette conception pour devenir une des caractêristiques du style.

L'espace architectural de la scène continue montre les même caractéristiques generales dans la peinture qui apparaît entre Sopoćani et Périblèpte. Les formes architecturales, réduites au plan de l'image par des méthodes de projection qui permettent la création d'une certaine profondeur, délimitent un espace, qui n'est jamais dans la composition continue aussi profond que dans les compositions indépendantes. Une des caractéristiques de cette époque est que les points de vue sont toujours situés très haut, de sorte que les objets sont représentés comme s'ils étaient regardés à vol d'oiseau, si bien que leurs formes sont dirigées vers le centre de l'action. Cet élément change dans la peinture au commencement même du XIV^{e} siècle résultant en une nouvelle conception de l'espace architectural (Fig. 9). Les points de vue qui étaient autrefois à une hauteur approximativement égale pour toute la série des édifices se mettent à présent à alterner leur position basse tantôt très haute, tantôt très basse, de sorte qu'on obtient ainsi des constrastes dynamiques des formes architecturales qui par leurs pénétrations opposées accentuent les épisodes. Cette conception, développée somptueusement par la peinture de l'école de Milutin possède ses propres caractéristiques spatiales, compositionnelles et stylistiques. Ces problèmes appartiennent, pourtant, déjà aux conceptions particulières de l'art du XIV^{e} siècle.





Fig. 1. Mileševa, La Vierge de l'Annonciation.
Fig. 2. Kurbinovo, Visitation.



Fig. 3. Studenica, Fragment d'une composition de la chapelle méridionale.



Fig. 4. Staro Nagoričino, Le Christ devant Hérode.



Fig. 5. Sopoćani, Dormition de la Vierge.

Fig. 6. Periblêpte d'Ohrid, Dormition de la Vierge.

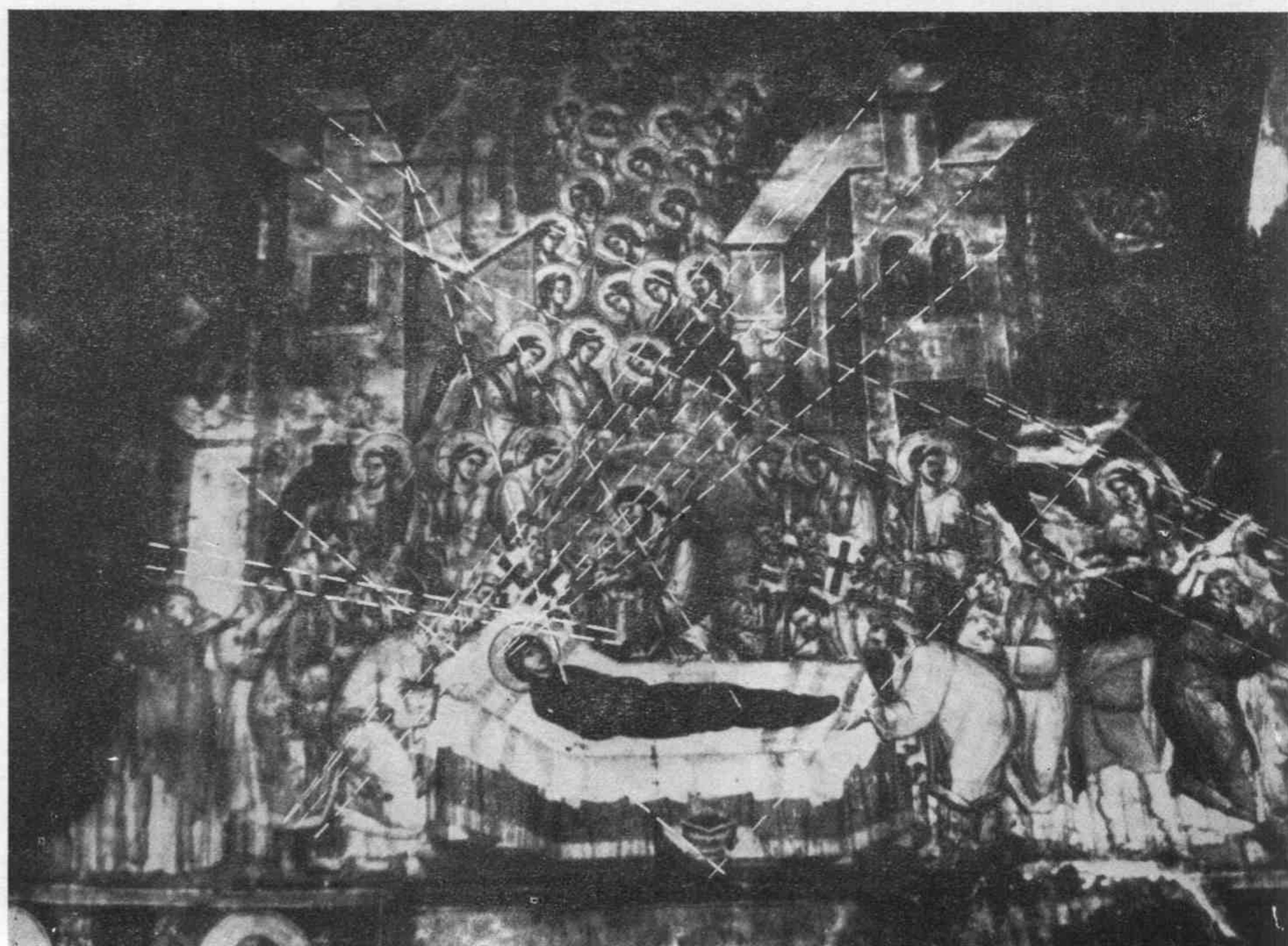




Fig. 7. Sopoćani, Scènes de la vie de Joseph.



Fig. 8. Périblepte d'Ohrid, Scènes de la vie de la Vierge.



Fig. 9. Gračanica, La Communion des Apôtres, fragment.

GORDANA BABIĆ

CHAPELLES LATERALES DES EGLISES SERBES DU XIII^{ème} SIECLE ET LEUR DECOR PEINT

Les églises principales des monastères serbes comportent regulièrement les chapelles latérales au XIII^{ème} siècle, soit prévues dans le plan, soit ajoutées après coup. Ces chapleles sont contiguës à la travée Ouest du naos ou au narthex de l'église.

On les constate prévues dans le plan de Žiča, fondation du roi Stevan Prvovenčani (Étienne le Premier Couronné) dont le frère Sava, archimandrite à Studenica entre 1208 et 1215, dirigea les travaux de construction (fig. 1).[1] L'église de la Mère-de-Dieu à Studenica, une des fondations de Stevan (Étienne) Nemanja, reçut entre 1230 et 1234 l'exonarthex avec les deux chapelles latérales grâce aux soins du roi Radoslav, le petit fils de Nemanja et le fils ainé de Stevan Prvovenčani (fig. 2).[2] Le roi Vladislav, le second fils de Stevan Prvovenčani, édifia Mileševa vers 1235; les chapelles latérales furent prévues dans son plan (fig. 3).[3] Dans le monastère de Morača on trouve une chapelle contiguë du côté Nord au narthex du catholicon voué sous le vocable de la Dormition de la Vierge, construit en 1252 grâce aux largesses de Stevan (Étienne) le petit fils de Nemanja et le fils de Vukan (fig. 4).[4] L'église principale de Sopoćani (construite vers 1260), la fondation du roi Uroš I^{er} le troisième fils du roi Stevan Prvovenčani, avait les deux chapelles latérales prévues dans son plan primitif (fig. 5)[5], aussi bien que celle de Gradac, construite avant 1276 par les soins de la reine Hélène d'Anjou et son époux Uroš I^{er} (fig. 6)[6] et celle de Banjska, construite vers 1313—1318 par le roi Milutin

[1] M. Vasić, *Žiča i Lazarica,* Beograd 1928, 34—35.

[2] S. Smirnov — Dj. Bošković, *Najnoviji arheološki pronalasci. Neobjavljene freske XIII veka u riznici manastira Studenice,* Starinar VIII—IX, 1933—1934, 335—347.

[3] A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji,* Beograd 1953, 59, 81, fig. 133; S. Radojčić, *Mileševa,* Beograd 1963, 12—14.

[4] Deroko, *Arhitektura,* 59, 82, fig. 136; A. Deroko, *Morača,* Starinar, III ser. VIII, 1932, 9—14, fig. 1, 3 et 4.

[5] Deroko, *Arhitektura,* 60, 82—83, fig. 139; V. Djurić, *Sopoćani,* Beograd 1963, 27.

[6] Dj. Bošković — S. Nenadović, *Gradac,* Beograd 1951, 1—2; Deroko, *Arhitektura,* 60, 83—84, fig. 141.

(fig. 7).[7] A côté de ces églises fondées au XIII^{ème} siècle par les membres de la famille royale, on constate les chapelles annexes dans les plans des autres églises du XIII^{ème} et du XIV^{ème} siècle; elles ont été construites à Hvosno, où l'église de la Mère-de-Dieu, fouillée de nouveau en 1965, en a deux;[8] à Davidovica, édifiée en 1281 par Dmitar le fils de Vukan (David en habit monastique), deux chapelles latérales y sont contiguës au carré central sous la coupole (fig. 9);[9] à Kuršumlija, on trouve une chapelle ajoutée après coup à l'église de Saint-Nicolas, édifiée par Stevan Nemanja (fig. 9);[10] à Čučer, une chapelle fut ajoutée au Sud de l'église de Saint-Nikita au XIV^{ème}s. (fig. 10);[11] à Peć, les annexes actuelles furent accolées en 1316—1324, en 1330 et en 1337 (fig. 11);[12] à Dečani, les chapelles latérales sont introduites et assimilées déjà dans le plan basilical (1327—1335) (fig. 12);[13] à Treskavac, une chapelle fut ajoutée après coup au Nord de l'église, probablement vers le milieu du XIV^{ème} siècle;[14] à Bijelo Polje l'église de Saint-Pierre reçut une chapelle annexe au XIII^{ème} ou au XIV^{ème} siècle;[15] à Štip, l'église des Saints-Archanges (la fondation du protosebaste Hrelja édifiée vers 1332-1336) possédait une chapelle annexe au XIV^{ème} siècle.[16]

Ce phénomène intéressait les archéologues du pays et ceux qui ont étudié l'art médiéval serbe; ils tâchèrent de l'expliquer proposant tantôt l'usage funéraire, tantôt les besoins liturgiques variées comme cause de leur apparition.

---

[7] Deroko, *Arhitektura*, 60, 85—86, fig. 147; Dj. Bošković, *Izveštaj i kratke beleške sa putovanja, Banjska*, Starinar, III ser. VI, Beograd 1931, 170—171; A. Deroko, *Banjska*, Starinar III ser. VI, Beograd 1931, 107—109.

[8] Dj. Bošković, *L'église de la Mère-de-Dieu de Hvosno*, Starinar, III ser. X—XI, 1935—1936, 72; l'existence des chapelles latérales est confirmée par des fouilles, menées en 1965 par l'architecte V. Korać; A.Deroko, *Arhitektura*, 59, 79, fig. 137.

[9] A. Deroko, *Arhitektura*, 60, 84, fig. 140; M. Ćorović, *Crkva u Brodarevu*, Starinar, III ser. VII, 1932, 77—80; A. Deroko, *Na svetim vodama Lima*, Glasnik skopskog naučnog društva XI, Skoplje 1932, 131, fig. 18.

[10] Deroko, *Arhitektura*, 58, 64—69, fig. 126 et 55; Dj. Bošković — B. Vulović, *Caričin Grad — Kuršumlija — Studenica*, Starinar, n. s. VII—VIII, 1956—1957, 173—180, fig. 8; B. Vulović, *Crkva sv. Nikole kod Kuršumlije*, Zbornik Arhitektonskog Fakulteta, Beograd, III, 7, 1956—1957, 9—10, fig. 4; Vasić, *Žiča i Lazarica*, 16.

[11] Deroko, *Arhitektura*, 181, 184—185, fig. 254 et 267; Ž. Tatić, *Arhitektonski spomenici u Skopskoj Crnoj Gori, III. Sv. Nikita*, Glasnik Skopskog naučnog društva XII, Skoplje 1933, 127—134, fig. 2.

[12] Deroko, *Arhitektura*, 77—79, 157, 166, fig. 89, 135 et 225; G. Millet pensait que Danilo II avait détruit les annexes primitives pour faire place à ses églises plus complexes, voir: *Etude sur les églises de Rascie*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans, Recueil Th. Uspenskij, I, 1, Paris 1930, 180.

[13] Deroko, *Arhitektura*, 60, 87, 91, fig. 149; A. Deroko, *Crkva manastira Dečana*, Glasnik Skopskog naučnog društva XII, 1933, 145, fig. 2; V. Petković — Dj. Bošković, *Dečani*, I, Beograd 1941, 24, fig. 7 et 9.

[14] V. Petković, *Pregled crkvenih spomenika*, Beograd 1950, 327—328, fig. 1032.

[15] A. Deroko, *Crkva Sv. Apostola Petra u Bijelom Polju*, Glasnik Skopskog naučnog društva VII—VIII, 1929—1930, 141—146; R. Ljubinković, *Humsko eparhijsko vlastelinstvo i crkva Sv. Petra u Bijelom Polju*, Starinar n. s. IX—X, 1958—1959, 97—124, fig. 6; I. Zdravković, *Rezultati arhitektonskih ispitivanja na crkvi Sv. Apostola Petra u Bijelom Polju*, Starine Crne Gore I, Cetinje 1963, 83—89, 95; J. Nešković, *Konzervatorsko-restauratorski radovi na crkvi Sv. Petra u Bijelom Polju*, Starine Crne Gore I, Cetinje 1963, 97—103, fig. 4.

[16] Deroko, *Arhitektura*, 181, 187, fig. 256 et 271; Dj. Bošković, *Beleške sa putovanja*, Starinar III ser. VII, 1932, 99; G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 114, fig. 121.

Nous nous proposons de reprendre la question et d'examiner les fonctions des chapelles latérales des églises serbes, pour établir laquelle parmi elles détermina le choix de thèmes illustrés dans la décoration murale de ces annexes. Et vic ; versa, en partant du décor conservé sur les parois des chapelles se poser la question: quelle fut la signification de tels thèmes représentés, ou, sont-ils imposés par une fonction particulière de l'annexe?

En étudiant le monastère de Žiča en 1906, et en 1909, V. Petković hésitait en essayant de reconnaître dans les parecclesia contigus à la travée Ouest du catholicon, les chapelles funéraires où les sarcophages pouvaient gîser et les offices funèbres pouvaient avoir lieu; ou, peut-être, pensait-il également, le rite baptismal y pouvait être localisé.[17] Par ailleurs, V. Petković croyait pouvoir identifier la chapelle Nord de Žiča comme une chapelle funéraire à cause d'une dalle en marbre, trouée au milieu et incastrée horizontalement dans le mur Nord, de façon à ce que sa plus grande partie (environs 0,55 cm.) sortait du mur faisant ainsi une sorte de table, placée à la hauteur de 2,50 cm. L'auteur supposait que cette dalle, soigneusement taillée, servait de support aux lampes ou bougies qu'on allumait au moment d'un office funèbre célébré dans cette chapelle. Cet usage lui paraissait d'autant plus plausible que la fresque peinte sur le mur Nord de la chapelle représentait les obsèques de saint Sabas de Jérusalem (fig. 13).[18]

Il est vrai qu'à Byzance les fondateurs illustres construisaient des chapelles mausolées et aménageaient des cryptes pour y situer leur sarcophages ou tombeaux; ainsi, l'empereur Jean II Comnène, son épouse Irène et les membres de leur famille gîsaient-ils dans la chapelle médiane dédiée au culte du saint archange Michel dans le monastère de Pantocrator (Zeyrek camii) à Constantinople (fig. 14);[19] la chapelle latérale du monastère Chora (Kariye camii) abrite les tombes du grand connétable Michel Tornikès (première moitié du XIV$^{\text{ème}}$ siècle) et des autres personnages importants[20], et celle de la Vierge-Pammakaristos (Fetiye camii) fut construite vers 1315 par Maria Doukina Paléologina pour servir de mausolée à son époux Michel Glabas Tarkaniôtès.[21] L'impératrice Théodora, la veuve de Michel III Paléologue fit ajouter la chapelle de Saint-Jean-Baptiste à l'église de la Vierge dans le monastère de Lips pour y protéger de cette manière les tombes familiales.[22] Les sarcophages des fondateurs Paul et Timo-

---

[17] V. Petković, *Žiča, Arhitektura,* Starinar, n. r. I, 1906, 156—160, fig. 1; Id. *Žiča, Ikonografija,* Starinar, 1909, 77—84.

[18] V. Petković, *Spasova crkva u Žiči, arhitektura i živopis,* Beograd 1911, 12—14.

[19] Д. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей хранящихся в библиотеках православнаго востока* I, Τυπικά, Киев 1895, 677—681.

[20] P. A. Underwood, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul* 1955—1956, in Dumbarton Oaks Papers 12, 1958, 271—276; R. Janin, *Constantinople byzantine,* Revue des études byzantines, XXI, Paris 1963, 264.

[21] R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'empire byzantin,* vol. III, Les églises et les monastères, Paris 1953, 221, avec la bibliographie plus ancienne; P. A. Underwood, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Instanbul:* 1957—1959, DOP., 14, 1960, 215—219; A. Megaw, *Notes on recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul,* Dumbarton Oaks Papers 17, 1963, 367—371.

[22] Th. Macridy, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul,* Dumbarton Oaks Papers 18, 1964, 265—267.

thée furent placés dans la crypte du catholicon au couvent de la Vierge-Evergétide aux environs de Constantinople[23] aussi bien que ceux des fondateurs de Saint-Luc en Phocide.[24]

La commémoraison annuelle des fondateurs défunts se faisait toujours auprès de leurs tombes, comme le stipulent les typica des monastères du Pantocrator, de la Vierge-Evergétide, de Chilandare ou de Studenica.[25] Et si dans certains cas les tombes des fondateurs furent situées dans les chapelles particulières, soit contiguës latéralement au catholicon, soit placées au-dessous de lui en forme de crypte, l'office commémoratif s'y faisait normalement. Les sources tardives témoignent en faveur de la supposition que la tombe du saint Athanase l'Athonite, fondateur de la Grande Laure, fut aménagée après sa mort dans la chapelle Nord de la Laure, celle dédiée aux Quarante Martyrs de Sébaste (fig. 15).[26] Les moines de la Laure, aussi bien que ceux du *skit* de Sainte-Anne, se ressemblaient dans cette chapelle Nord, pour chanter la pannychis et déposer les colybes devant l'icone du fondateur à la veille de sa fête, le 5 juillet.[27]

Cependant, les tombes ou les sarcophages n'ont pas été trouvés dans la chapelle Nord de Žiča. Et d'ailleurs les sarcophages et les tombes des fondateurs serbes ne furent pas obligatoirement situés dans ces chapelles-annexes des églises monastiques en Rascie. Ainsi, le sarcophage de Stevan Nemanja (Siméon en habit monastique) est placé dans la partie Sud-Ouest du naos à Studenica; le tombeau de son fils Stevan Prvovenčani (Simon lorsqu'il embrassa la vie monastique) fut situé d'abord dans l'église principale de Studenica et ensuite dans sa fondation à Žiča; la tombe de Vladislav se trouve dans le coin Sud-Est du naos de son église à Mileševa; de même, le sarcophage du roi Uroš I[er] est situé dans la partie Sud-Ouest du naos à Sopoćani, dont il est fondateur; celui de sa mère Anne Dandolo est placé dans le narthex de la même église. Donc, à part les sarcophages des évêques défunts longeant les murs latéraux du naos, soit du catholicon, soit des chapelles latérales à Peć et le tombeau de la reine Théodora, mère de Dušan, déblayé dans la chapelle Nord de Banjska[28], les preuves de cette catégorie nous manquent pour pouvoir confirmer que l'enterrement des fondateurs ou des membres de leur famille fut la raison primordiale qui provoqua l'introduction de chapelles latérales dans les plans des églises serbes. Au contraire, les exemples nombreux témoignent en faveur de la supposition que l'enterrement des fondateurs, des donateurs ou des autres personnages importants ne suivait pas une règle stricte en Rascie. Car on trouve leur tombeaux dans la travée Ouest, dans le narthex ou l'exonarthex, ou même dans le naos des églises serbes, comme d'ailleurs cela se faisait

[23] Дмитриевский, Τυπικά I, 1895, 446.

[24] R. W. Schultz and S. H. Barnsley, *The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis*, London 1901, fig. 3.

[25] Дмитриевский, Τυπικά I, 1895, 679—581 et 446; V. Ćorović, *Spisi sv. Save*, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda XVII, Beograd — Sr. Karlovci, 1928, 124—125.

[26] П. Успенский, *Первое путешествие в Афонские монастыры и скиты в 1845 году*, II, Киев 1877, 209—210.

[27] Димитриевский, Τυπικά, III, С. — Петербург 1917, 515, 539; Успенский, *Первое путешествие в афонские монастыры*, 203—204.

[28] Vasić, *Žiča i Lazarica*, 220—225; Dj. Bošković, *Izveštaj i kratke beleške sa putovanja*, Starinar III ser. IV, 1931, 170; A. Deroko, *Banjska*, Starinar III ser. VI, 1931, 107—109, fig. 1; R. Grujić, *Kraljica Teodora, mati cara Dušana*, Glasnik Skopskog naučnog društva I, 1—2, 1926, 309—328.

à Byzance aussi. Et par conséquent, les offices funèbres ou commémoratifs dédiés aux fondateurs se situaient dans les parties différentes d'une église, suivant la disposition de tombes et non obligatoirement dans une chapelle latérale.

Une autre hypothèse expliquant l'usage des chapelles latérales fut émise par M. Vasić en 1928. Elle est fondée sur l'examin de deux typica serbes rédigés pour Chilandare et Studenica entre 1200 et 1215 par Sava Nemanjić, lorsqu'il vivait à Chilandare et après 1208 à Studenica comme archimandrite. Il est dit au chapitre XXXVI du typicon de Chilandare et du celui de Studenica, qu'une pannychis doit être chantée pour les frères défunts. En cas lorsque les commémoraisons dûes aux moines morts se multiplient autant que leur nombre empêche la célébration des autres regulières, le typicon indique que certains frères peuvent aller (sans dire où) et chanter pour les morts tandis que les autres doivent célébrer la pannychis regulière (а прочии да поють вь параклитницѣ вьзаконеноую панахидоу).[29] En étudiant le texte du chapitre XXXVI, M. Vasić supposait que le mot „paraklitnica" pouvait signifier aussi le parecclesion et il croyait que ce service liturgique commémoratif avait lieu dans une chapelle latérale aussi longtemps que le typicon de Sava I^er^ reglait la pratique liturgique en Rascie. Selon M. Vasić, l'introduction du nouveau typicon par l'archevêque Nikodim en 1319 changea la coutume, étant donné que les pannychis commémorant les frères défunts avaient lieu dans le narthex à partir de cette date.[30]

Dans sa traduction du typicon de Chilandare L. Mirković a correctement interpreté le passage du chapitre XXXVI relatif aux commémoraisons des moines morts dans le monastère. Le mot „paraklitnica" ne se rapporte pas à l'annexe de l'église, mais au codex rituel où les prières furent inscrites.[31]

Du même, le chapitre XXXVI du typicon rédigé pour le monastère de la Vierge-Evergétide, qui servit de base à Sava Nemanjić, prévoit pour l'avenir une solution facultative: avec le temps le nombre des morts augmentera, et les moines seront obligés de chanter pendant les pannychis les textes prévus pour les commémoraisons et non ceux prévus par le typicon général du monastère; pour éviter cela il est permis que certains des moines aillent ailleurs et chantent la commémoraison, tandis que les autres chanteront la pannychis regulière.[32] Ce texte grec, lui aussi, n'indique pas où ce service avait lieu.

Cependant, malgré le fait que l'hypothèse de M. Vasić fut fondée sur l'interprétation incorecte d'un terme, son idée n'est pas fausse. En étudiant les autres sources byzantines et surtout les sources athonites malheureusement tardives, il nous semble évident que la pannychis commémorant les moines, se faisait soit dans une chapelle-ossuaire du monastère, soit dans une des chapelles latérales du catholicon, tous les vendredis soir et samedis matin, à tour de rôle suivant les semaines.

[29] Ćorović, *Spisi sv. Save*, 126—127.
[30] Vasić, *Žiča i Lazarica*, 42, 46, 80—81.
[31] L. Mirković, *Spisi sv. Save i Stevana Prvovenčanoga*, Beograd 1939, 95—97.
[32] Димитриевский, Τυπικά I, 1895, 647; Ćorović, *Spisi sv. Save*, 127.

Vasilij Grigorovič Barskij, le pieux voyageur russe, qui a visité le Mont Athos et la Laure du saint Athanase en 1744, décrivait cet office ainsi:

„On cuit le blé (kolivo), tous les vendredis soir pour les frères et tous les chrétiens qui offraient leur aumône au monastère; un diacre et le prêtre désigné à servir pendant une semaine, l'hebdomadier, apportent un plat plus petit dans la chapelle du cimetière et là, après avoir lu quelques listes de noms (les registres obutuaires) et terminé une commémoraison ordinaire, ils mangent les colybes. L'autre plat, plus grand est apporté *dans la chapelle latérale de la Grande Église, soit dans celle de gauche, soit dans celle de droite, à tour de rôle,* suivant les semaines; le prêtre accompagné des canonarques du monastère et des autres moines, lit plusieurs pages du livre dans lequel furent inscrits les noms des bienfaiteurs; lorsqu'il termine la commémoraison, on apporte les colybes dans la Grande Église pour les vêpres. Après le service on sort dans le narthex apportant les colybes; là, ils s'assoient suivant les rangs et les dignités et ils les partagent et mangent.

Le lendemain, c'est-à-dire le samedi matin, le prêtre s'en va au cimetière avec un petit plat des colybes et célèbre la liturgie sur ce plat. Après la liturgie il commémore les défunts . . . Et le prêtre de cette semaine, l'hebdomadier, *ayant célébré la liturgie et la commémoraison auprès des colybes dans la chapelle latérale de la Grande Église,* apporte le plat des colybes dans le refectoire où l'on le mange après les autres plats, mais avant le remerciement final" (fig. 16).[33]

Donc, nous sommes autorisés à croire que cette coutume liturgique, sanctionnée par les premiers typica serbes, correspondaient à la pratique liturgique byzantine, connue par Sava Nemanjić soit au Mont Athos, soit à Constantinople.

En étudiant les églises de Rascie, G. Millet avait reconnu à juste titre les influences athonites sur l'architecture serbe du debut du XIII^{ème} siècle.[34] Sava Nemanjić surveillait la construction de Žiča et c'était sans doute lui qui exigea l'introduction de chapelles latérales dans le plan traditionnel. Cependant, les influences de l'architecture athonite ne se manifestent pas dans les formes constructives; il ne s'agit pas d'une copie des plans des chapelles latérales athonites. Au contraire, les plans des églises et des chapelles contiguës aux églises des monastères serbes à partir de Žiča, diffèrent de ceux connus au Mont Athos. La ressemblance ne concerne que l'emplacement et l'usage des chapelles. Si Sava Nemanjić avait fait construire les chapelles contiguës aux églises monastiques en Rascie, ce n'était que pour s'en servir de la même façon comme on s'en servait à la Laure de saint Athanase, à Iviron (fig. 17), à Vatopedi (fig. 18) ou à Constantinople, entre autre pour y faire célébrer certains offices liturgiques commémoratifs.

Pourtant, le rôle principal d'une chapelle fut autre. En étudiant ce phénomène dans l'architecture byzantine nous avons pu comprendre que la fonction essentielle d'une chapelle annexe était de glorifier un culte particulier. Le catholicon destiné à l'usage qui avait comme but la louange de Dieu, destiné à offrir l'enseignement élémentaire aux fidèles, à les introduire aux

[33] В. Г. Барский, *Странствования Василия Григоровича Барскаго по святым местам востока с 1723 по 1747* г. часть III, С. — Петербург 1887, 95—97.

[34] G. Millet, *L'ancien art serbe, Les églises,* 56—58; Id. *Etude sur les églises de Rascie,* 180.

mystères du saint sacrifice, représentait depuis toujours le seul lieu affecté à la célébration de la messe eucharistique dominicale, par laquelle les humains prenaient part dans le sacrifice de Dieu; par contre, la chapelle placée sous le vocable d'un saint ou d'une relique assurait l'espace aux dévotions particulières. Les légendes et les recits hagiographiques attiraient constamment l'imagination de l'homme médiéval envers les saints dont les exploits terrestres lui semblaient proches et servait d'exemple. L'homme s'adressait plus facilement à la Vierge ou à un saint choisi comme protecteur demandant leur intercession auprès de Dieu, qu'à Dieu même. Ces saints avocats et protecteurs des humains recevaient leurs prières et conduisaient leur âmes vers le Juge éternel. Le culte des saints, très développé à Byzance provoqua la construction de chapelles annexes qui furent en quelque sorte des ex-votos particuliers. En dédiant une chapelle à un saint plus spécialement vénéré, le donateur espérait obtenir sa bienveillance et sa protection au moment du Jugement dernier. Et c'est dans cette chapelle — annexe — qu'on célébrait la fête du patron et non dans l'église principale. Les exemples nombreux, cités dans les typica anciens, surtout dans celui de la Grande Église de Constantinople, confirment ce rôle essenciel d'une chapelle. Ainsi, la fête de saint Jacques, frère du Seigneur, devait avoir lieu le 23 octobre dans la chapelle-annexe (nommée apostoleion) de l'église de la Vierge des Chalkoprateia à Constantinople. Le même typicon mentionne aussi une autre fête de saint Jacques, frère du Seigneur; elle devait être célébrée le deuxième samedi après Pâques; ce jour-là, on commençait l'office des matines (l'orthros) dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia, cependant, pour la liturgie, on passait dans la chapelle de Saint-Jacques.[35] Les exemples semblables témoignent en faveur de la supposition que les commémoraisons liturgiques des cultes particuliers avaient lieu dans les chapelles annexes des églises.

Donc, c'est la chapelle annexe qui assura l'espace nécessaire pour la glorification liturgique d'un saint.

Si l'on examine les thèmes illustrés dans la peinture murale des chapelles latérales en Rascie, il se montre que les vies des saints protecteurs y occupent la place la plus importante. C'est la vie du saint Siméon Nemanja qui décore les murs des chapelles Sud: à Studenica (fig. 19 et 20), à Sopoćani (fig. 21 et 22), à Gradac[36]; la vie de saint Étienne le protomartyr fut peinte à Sopoćani dans la chapelle Nord[37], repeinte sans doute au debut du XIVème siècle dans la chapelle Sud de Žiča (fig. 25 et 26)[38] et en 1643 à Morača[39]; la vie de saint Jean le Précurseur occupait les murs de la chapelle Sud de Saint-Nikita de Čučer détruite à présent;[40] la vie de saint Nicolas et celle de saint Georges décorent les murs des annexes aménagées au

[35] I. Mateos, *Le typicon de la Grande Eglise, Ms. Sainte Croix N° 40, Xème siècle,* Roma, Pontif. Instit. Orient. Studiorum II, 1962, 212—214.

[36] V. Djurić, *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele,* Zbornik radova, Vizantol. Institut SANU VIII, 2, Beograd 1964, 69—90.

[37] V. Djurić, *Sopoćani,* Beograd, 1963, 83—84.

[38] Petković, *Spasova crkva u Žiči,* 71—78.

[39] Petković, *Pregled crkvenih spomenika,* 195 et 200.

[40] Ž. Tatić, *Arhitektonski spomenici u skopskoj Crnoj Gori,* Glasnik Skopskog naučnog društva XII, 1933, 128.

XIVème siècle à l'instar des chapelles entre le transept et les chapelles latérales de l'église de Sopoćani (fig. 27, 28, et 30)[41]. M. Ćorović-Ljubinković a vu les fragments du cycle de saint Démétrius dans la chapelle lui dédiée contiguë à l'église de Davidovica.[42] Dans chacun des cas isolés, le donateur qui fit construire une chapelle, choisit un patron parmi les saints dont la vie alors remplaça le cycle de grandes fêtes propre au naos des catholica. A côté des saints isolés de la zone inférieure et des images symboliques de l'abside, ces cycles hagiographiques suffisaient pour constituer le programme complet des zones supérieures des chapelles annexes au XIIIème siècle.

Ainsi fut-il que les princes sebres choisirent, eux aussi, leurs saints protecteurs, comformément aux habitudes communes de l'époque. Le culte de saint Étienne reçoit depuis cette date une grande importance.[43] Dorénavant son portrait et son cycle apparaissent souvent. Déjà à Studenica on trouve le portrait solennel en pied du saint Étienne le Protomartyr, à la place voisinant l'iconostase de l'église dédiée à la Mère-de-Dieu qui fut décorée grâce aux soins de Vukan (le fils de Nemanja) en 1209. Stevan Prvovenčani a pu accepter, lui aussi, le saint protomartyr Étienne comme protecteur et lui dédier la chapelle Sud à Žiča, tandis que celle du Nord a pu être vouée déjà au debut du XIIIème siècle au culte de saint Sabas de Jérusalem, le saint patron de Sava Nemanjić. Grâce au typicon de Karyès nous savons que Sava Nemanjić, très dévoué au culte du grand moine palestinien lui dédia la chapelle construite à Karyès au Mont Athos[44]; le portrait du saint palestinien en forme d'icone est peint dans la chapelle de la tour à Žiča et l'autre en pied dans la chapelle Nord du catholicon où la mort du même saint ornait jusqu'à la dernière guerre le mur Nord (fig. 13).[45] La présence des saints ermites dans la zone inférieure des parois corrobore également l'hypothèse que cette chapelle Nord fut à l'origine dédiée à saint Sabas de Jérusalem. Le cycle de la Vierge aussi bien que celui des grandes fêtes dans la chapelle Sud, pouvaient être introduits dans le programme iconographique des chapelles de Žiča au moment de la restauration de l'église au debut du XIVème siècle.

A l'époque lorsque les fils de Nemanja organisaient l'État serbe, indépendant depuis 1217, ils comprirent l'importance de la tradition religieuse nationale. Ayant obtenu l'autonomie de l'Église en 1219, Sava Nemanjić, le premier archevêque serbe, et son frère regnant Stevan Prvovenčani se mirent à écrire les documents nécessaires pour confirmer la sainteté de leur père décédé en 1200: sa biographie, pleine de descriptions relatant les miracles posthumes du moine Siméon, une louange et un office liturgique dédié à la célébration de sa fête le 13 fevrier.[46]

[41] V. Djurić, *Sopoćani*, 92—95.

[42] M. Ćorović, *Crkva u Brodarevu*, Starinar III. ser. VII, 1932, 78; M. Ljubinković, *Ostaci živopisa u Davidovici*, Saopštenja Rep. zavoda za zaštitu, IV, Beograd 1961, 128.

[43] M. Ćorović — Ljubinković, *Odraz kulta svetog Stevana u srpskoj srednjevekovnoj umetnosti*, Starinar, n. s. XII, 1961, 45—62.

[44] V. Ćorović, *Spisi sv. Save*, 6.

[45] Petković, *Spasova crkva u Žiči*, 87 et 68—70.

[46] V. Ćorović, *Spisi sv. Save*, XIII—XXIX et 151—175; V. Ćorović, *Žitije Simeona Nemanje od Stevana Prvovenčanoga*, Svetosavski Zbornik II, Beograd 1938, 3—66; D. Kostić, *Učešće sv. Save u kanonizaciji sv. Simeona*, Svetos. zbornik I, Beograd 1936, 131—209.

La création du culte national, celui du saint Siméon, provoqua un essor dans le domain de la peinture. Le petit fils de Nemanja trouva le peintre qui illustra sa vie sur les murs de la chapelle Sud à Studenica. En utilisant comme modèles des images représentant les événements semblables, déjà illustrés dans l'art byzantin, l'iconographe de Studenica raconta en quelques scènes les moments les plus importants de la vie du premier roi saint en Rascie. Saint Siméon, le protecteur des rois serbes héritant son trône, apparaît depuis cette date comme intercesseur auprès de Dieu dans les compositions qui représentaient les cortèges des donateurs, nommés „généalogies horizontales". Son culte gagne en importance aussi longtemps que son aide semble nécessaire à ses successeurs en Rascie. Il n'est donc point surprenant de trouver les chapelles latérales dans les plans des églises serbes du XIII^{ème} siècle; on devait glorifier le culte d'un saint national de la même manière que ceux des saints grecs et orientaux, bien connus et respectés partout dans le monde orthodoxe. Les commémoraisons des moines défunts s'y situaient, selon la coutume connue également ailleurs, au Mont Athos, à Constantinople, en Palestine, mais la raison principale de l'adjonction des chapelles latérales en Rascie fut la possibilité offerte aux donateurs d'y exalter et glorifier le culte de leurs saints protecteurs.

Le phénomène est très rependu et général; en Rascie il s'est manifesté au XIII^{ème} siècle, au moment lorsque les circonstances l'ont permi, comme cela se passait d'ailleurs en tant d'autres communautés religieuses médiévales qui se fondaient et croissaient.

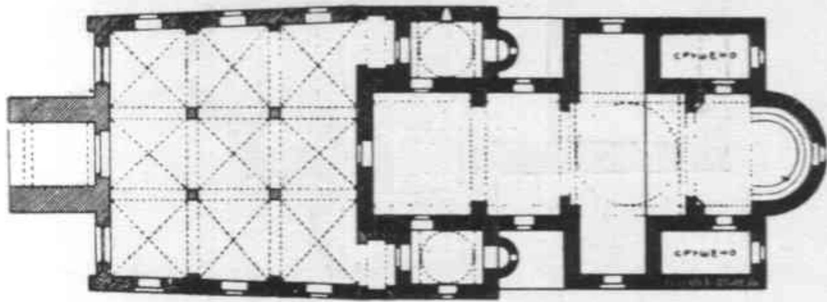


Fig. 1. Žiča, plan relevé par A. Deroko.

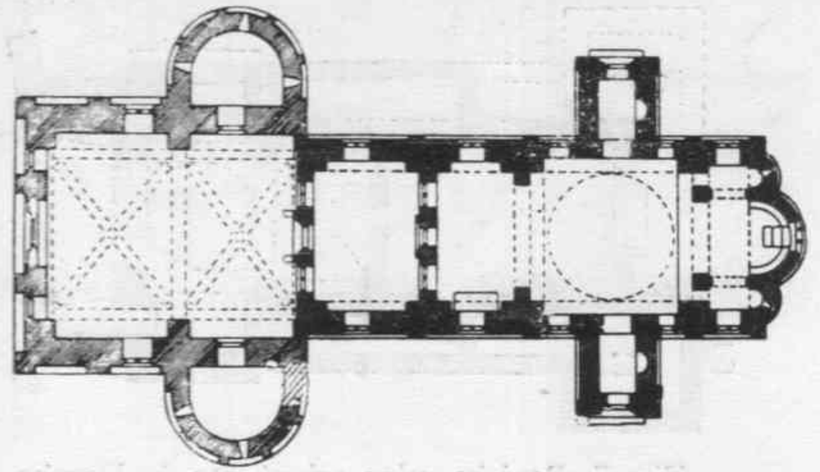


Fig. 2. Studenica, plan relevé par A. Deroko.

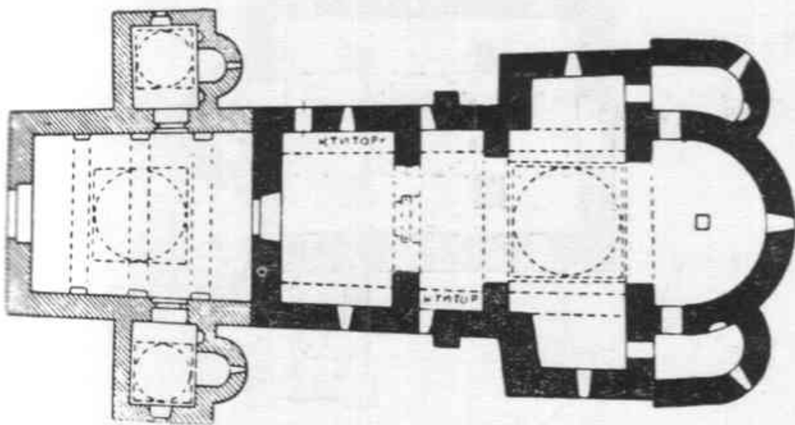


Fig. 3. Mileševa, plan relevé par A. Deroko.

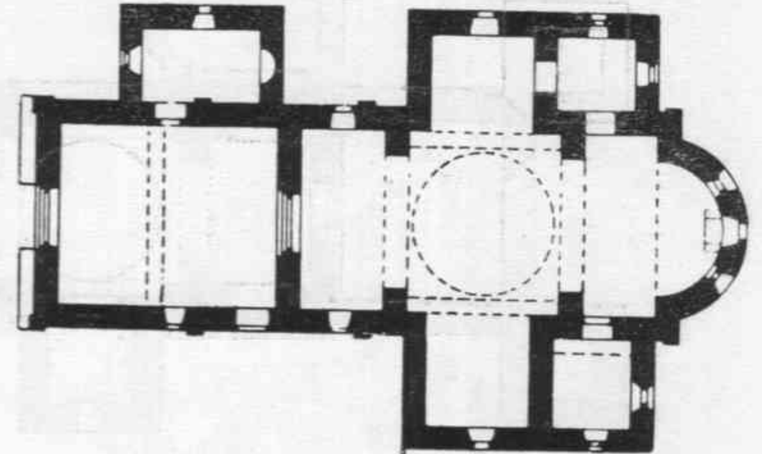


Fig. 4. Morača, plan relevé par A. Deroko.

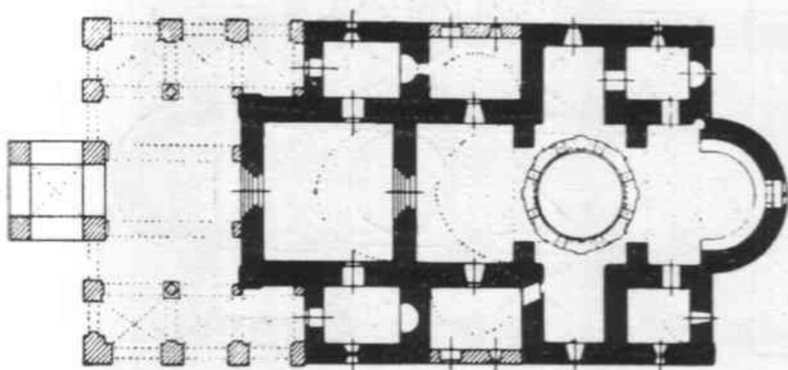


Fig. 5. Sopoćani, plan relevé par A. Deroko.

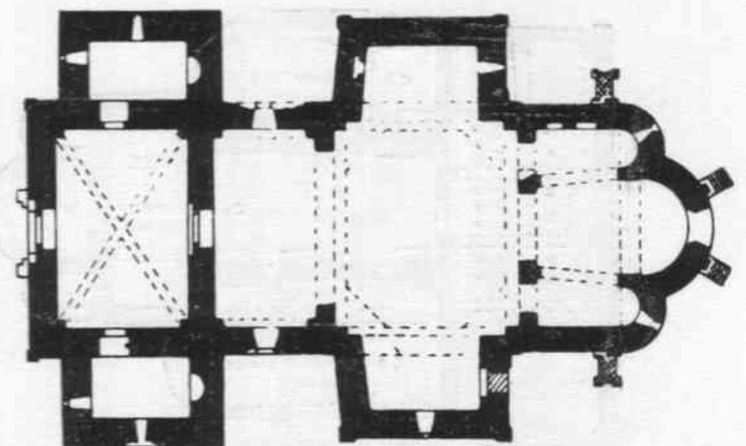


Fig. 6. Gradac, plan relevé par A. Deroko.

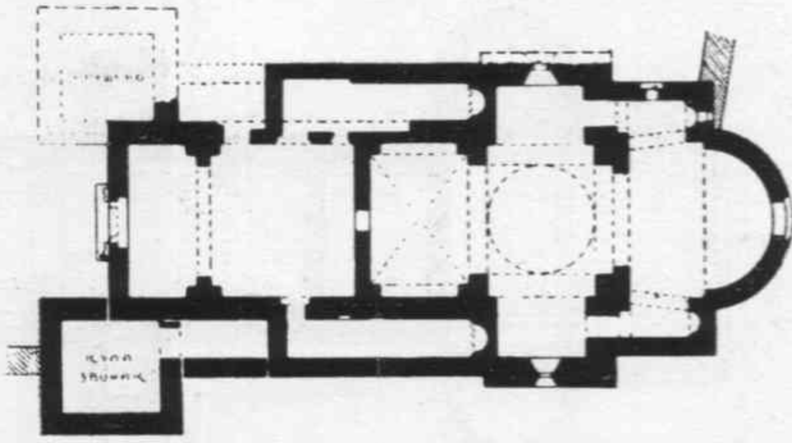


Fig. 7. Banjska, plan relevé par A. Deroko.

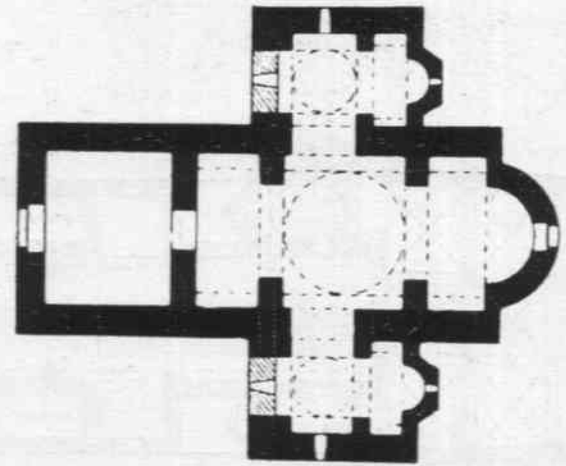


Fig. 8. Davidovica, plan relevé par A. Deroko.

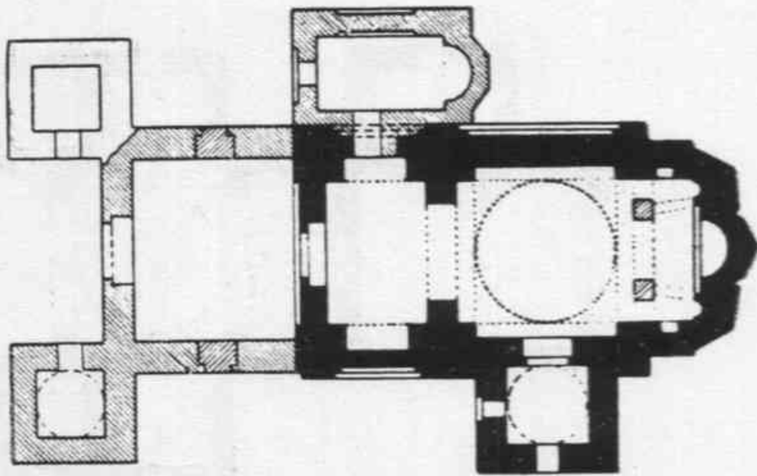


Fig. 9. Kuršumlija, Saint-Nicolas, plan relevé par A. Deroko.

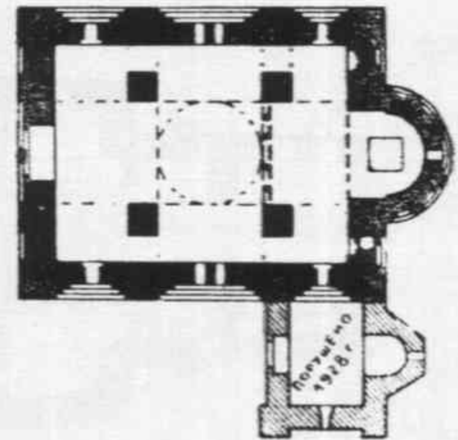


Fig. 10. Čučer, Saint-Nikita, plan relevé par A. Deroko.

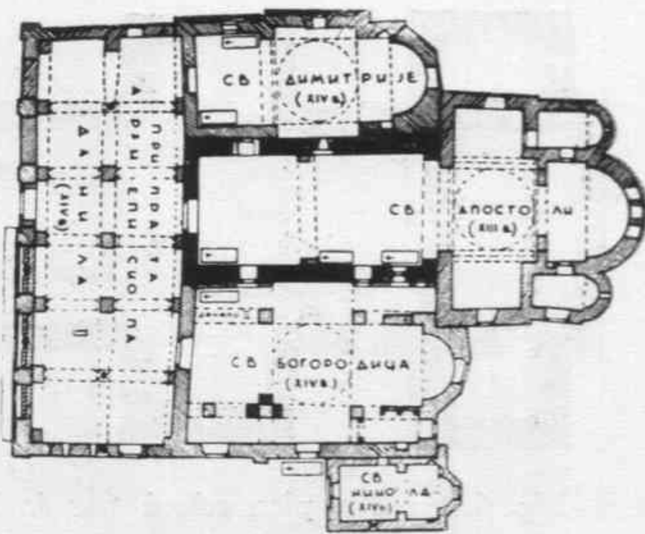


Fig. 11. Peć, le Patriarcat, plan relevé par A. Deroko.

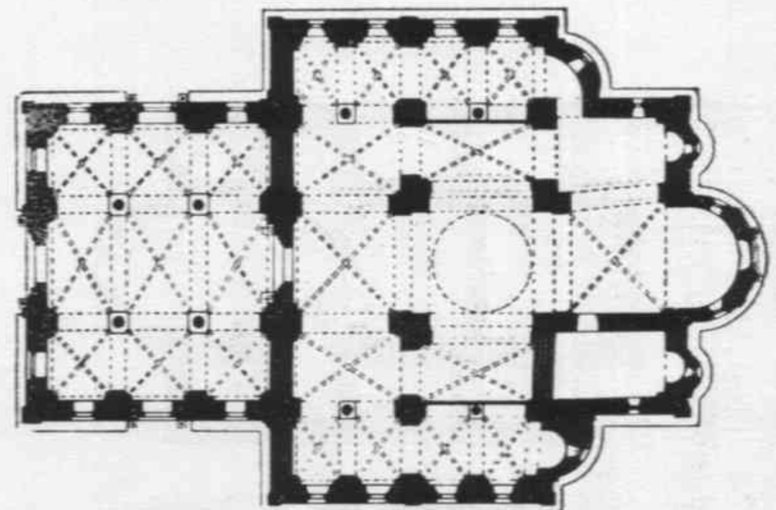


Fig. 12. Dečani, plan relevé par A. Deroko.



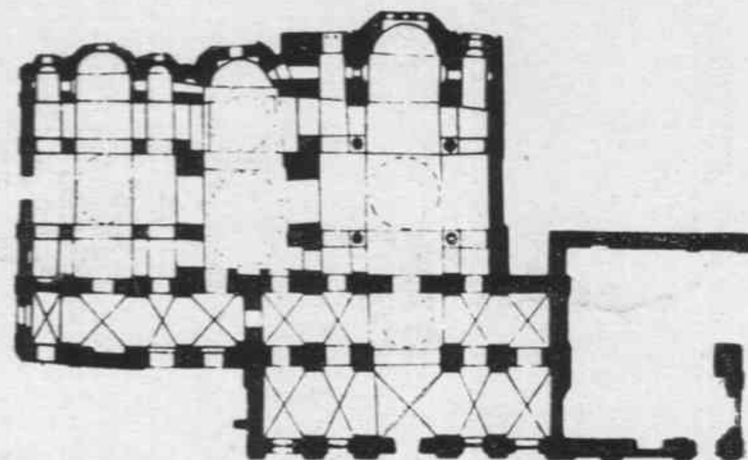


Fig. 14. Constantinople, Pantocrator, plan relevé par van Millingen.

Fig. 13. Žiča, chapelle nord, Les obsèques de saint Sabas de Jérusalem, Photo Coll. G. Millet.

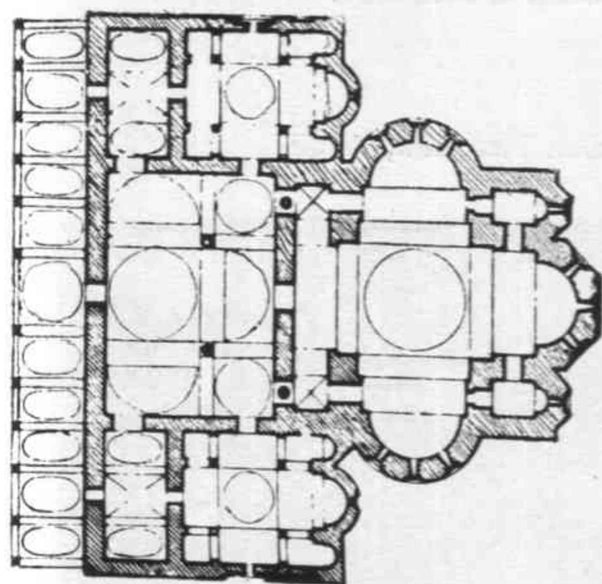


Fig. 15. Mont Athos, Laure de Saint-Athanase, plan relevé par la mission Sevastianov.

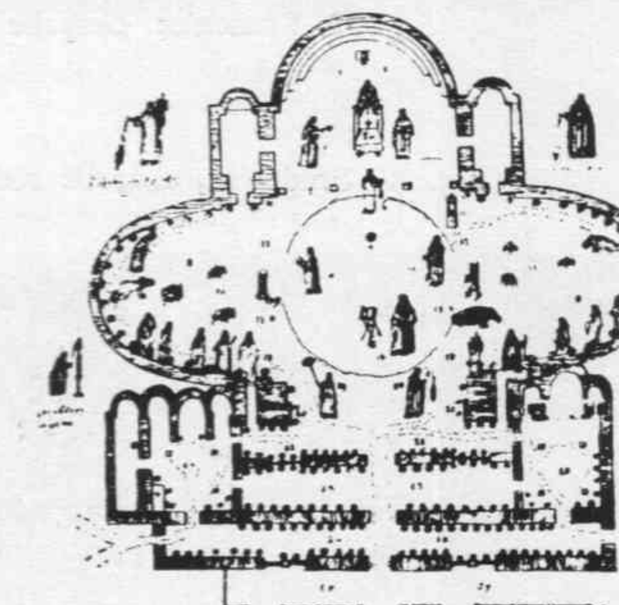


Fig. 16. Mont Athos, Laure de Saint-Athanase, dessin de V. G. Barskij.

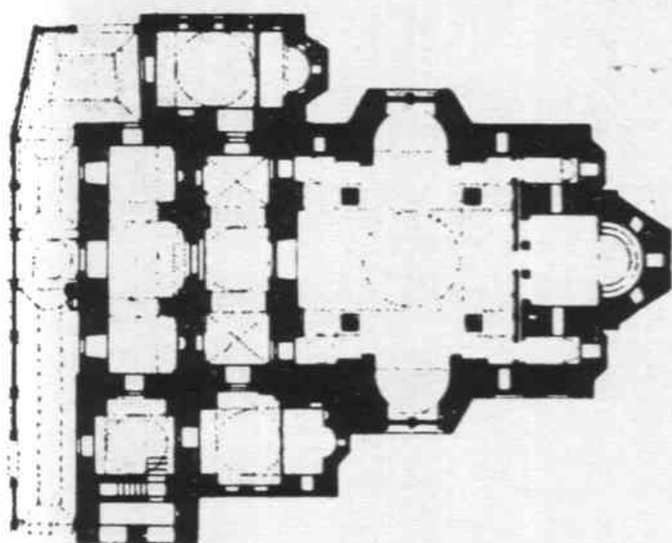


Fig. 17. Mont Athos, Iviron, plan relevé par la mission Sevastianov.

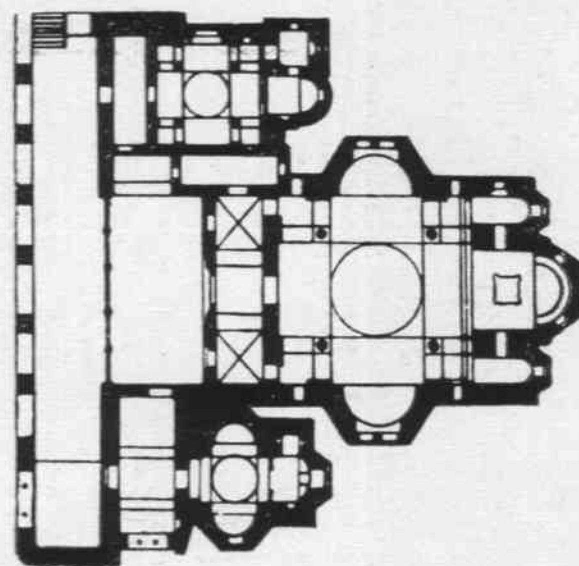


Fig. 18. Mont Athos, Vatopedi, plan relevé par la mission Sevastianov.



Fig. 19. Studenica, chapelle sud, Translation des reliques de saint Siméon Nemanja.

Fig. 20. Studenica, chapelle sud, Translation des reliques de saint Siméon Nemanja, détail.





Fig. 21. Sopoćani, chapelle sud, Translation des reliques de saint Siméon Nemanja.

Fig. 22. Sopoćani, chapelle sud, Translation des reliques de saint Siméon Nemanja, détail.





Fig. 23. Sopoćani, chapelle sud, Translation des reliques de saint Siméon Nemanja, détail.

Fig. 24. Sopoćani, chapelle sud, La mort de saint Siméon Nemanja.

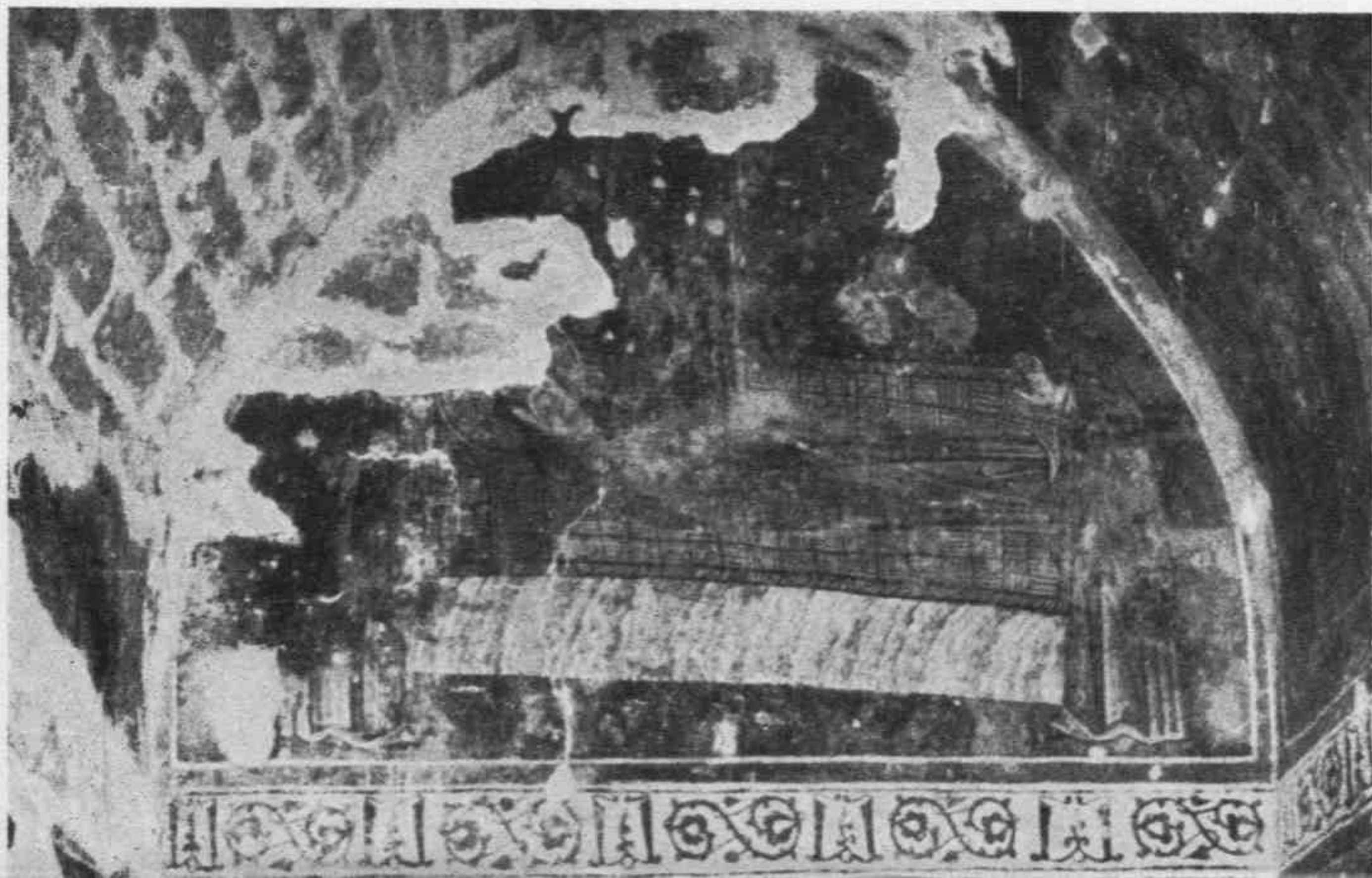


Fig. 26. Žiča, chapelle sud, Translation des reliques de saint Etienne, photo de la Coll. G. Millet.

Fig. 25. Žiča, chapelle sud, Translation des reliques de saint Etienne, photo de la Coll. G. Millet.

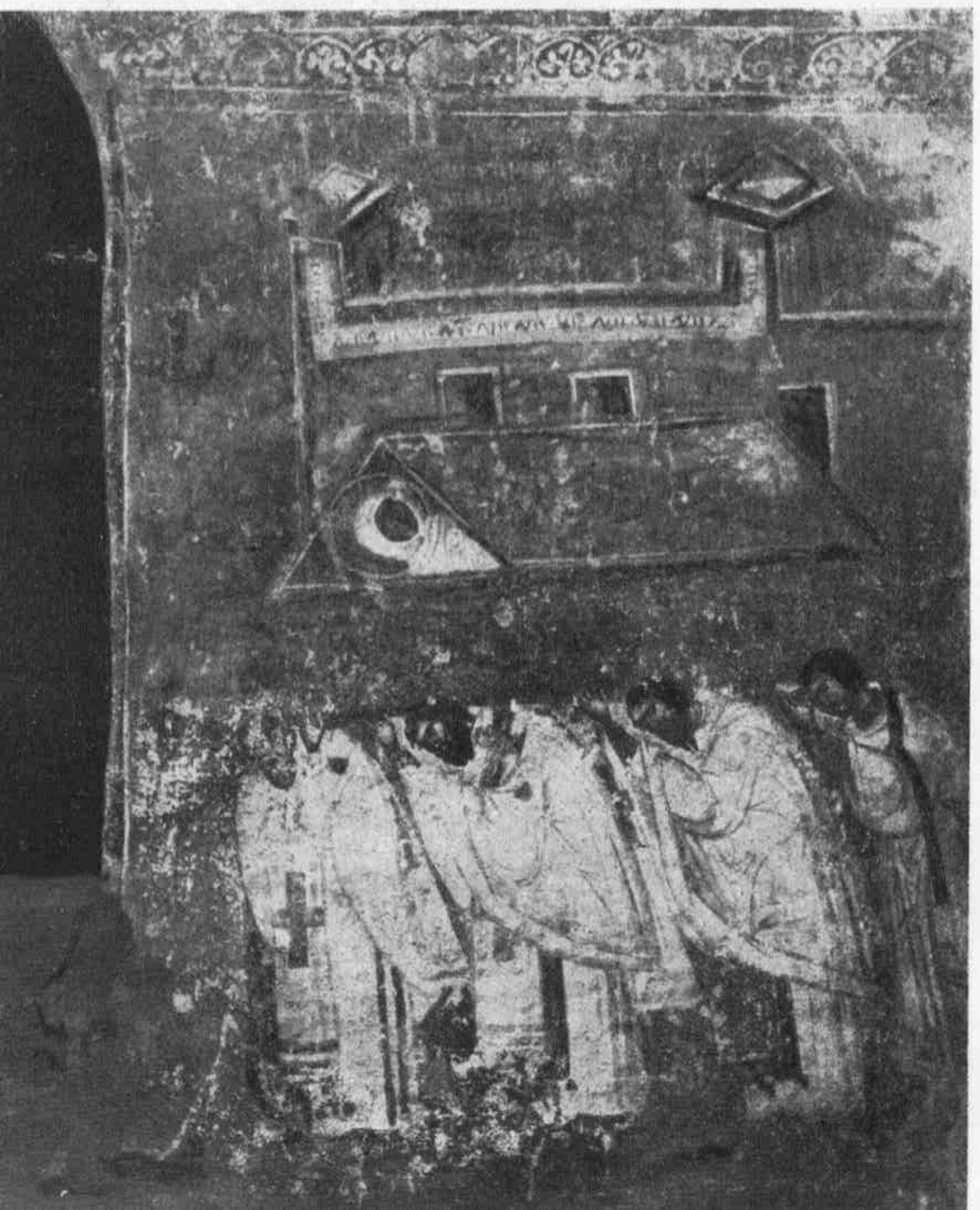






Fig. 27. Sopoćani, chapelle sud, Saint Nicolas consacré prêtre.

Fig. 28. Sopoćani, chapelle sud, Saint Nicolas consacré évêque.

Fig. 30. Sopoćani, chapelle nord, L'execution de saint Georges.



28

30





Fig. 29. Sopoćani, chapelle sud, Saint Nicolas délivre trois condamnés à mort.



Fig. 31. Sopoćani, chapelle nord, Les reliques de saint Georges éparpillées par le vent.

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK

CONTRIBUTION AUX RECHERCHES SUR L'EVOLUTION DE LA PEINTURE EN MACEDOINE AU XIII^{e} SIECLE*

Le XIII^{e} siècle presque entier est une des époques les plus mouvementées de Byzance, riche en événements politiques, économiques, ecclésiastiques et culturels. A partir de la prise de Constantinople par les Latins jusqu'à la restauration de Byzance et plus tard, on voit se passer d'autres événements nombreux, décisifs pour le développement historique de cet Etat et des pays dans les Balkans, ses voisins. A ce point de vue, le territoire de la Macédoine se distingue en particulier par ses nombreuses mutations politiques; elle tombait souvent sous la domination de l'une ou de l'autre suprématie politique. Il s'en suit, ce qu'il est d'ailleurs facile à saisir, que dans une telle situation historique, sur le territoire de la Macédoine et de tout l'Orient orthodoxe, la vie artistique a pris un certain courant inusité où l'on découvre plusieurs tendaces synchroniques de style. Comme jamais auparavant à Byzance, cette diversité donne au XIII^{e} siècle, pris en général, une physionomie singulière qui se manifeste par une grande hétérogénéïté et variété dans les conceptions artistiques.[1] Une formule brève et générale découle de toutes ces observations faites sur l'art du XIII^{e} siècle, à savoir que l'époque du XIII^{e} siècle est une des plus intéressantes, des plus dynamiques et des plus complexes dans l'histoire de la peinture byzantine.

Au cours des dernières années, les recherches dans la République Socialiste de Macédoine et en particulier celles du Services de conservation près de l'Institut répubicain pour la protection du patrimoine culturel, ont considérablement contribué à la découverte de nouveaux monuments dans le domaine de la peinture médiévale. Ayant en vue le grand intérêt manifesté pour l'art du XIII^{e} siècle en Macédoine, le but de cette communication est de présenter quelques monuments, nouvellement découverts, de notre peinture médiévale dont les dates se situ-

---

* Cette communication ne concerne que les monuments dans la RS de Macédoine.

[1] Sur la question des courants artistiques synchroniques au cours du XIII^{e} siècle cf.: P. Miljković-Pepek, *La formation d'un nouveau style monumental au XIII^{e} siècle*, in Actes du XII^{e} Congrès international d'études byzantines, Tom III, Beograd, 1964, pp. 309—313, fig. 1—8.

ent entre la fin du XII^e^ et la fin du XIII^e^ siècle. Bien que la plupart de ces peintures ne soit pas encore suffisamment étudiée ou entièrement nettoyée, elles présentent l'évolution de la vie artistique en Macédoine au Moyen-âge sous une forme de plus en plus déterminée.

Avant la guerre, l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII^e^ siècle a été, dirait-on, une énigme dans la science, étant donné que les décorations de nos monuments datant de cette époque n'avaient pas encore été découvertes. Au début, l'histoire des recherches sur la peinture en Macédoine au XIII^e^ siècle ne connaissait que quelques monuments de la fin de ce siècle, à savoir St. Nicolas au village de Varoš (1298) et la Vierge Perivleptos à Ohrid (1295); repeint et couvert de suie, ce dernier monument était d'ailleurs inaccessible aux chercheurs. Ces deux monuments ne représentaient en aucun cas une base suffisante pour apprécier d'une manière satisfaisante l'évolution de la peinture en Macédoine dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle, pour ne point parler de celle de la première moitié du siècle. En revanche, on a cru que le caractère de la peinture en question ne différait pas trop de celui de la peinture de la même époque en Serbie, en Bulgarie et dans les autres pays qui avaient subi l'influence de la culture byzantine.

Mais, peu après la guerre, les investigations intensives sur les monuments historiques et culturels en Macédoine, réalisées par nos institutions, mettent au jour, l'une après l'autre, des peintures inconnues qui servent de base aux nouvelles idées formulées sur l'évolution historique de l'art en Macédoine au cours du XIII^e^ siècle. On y apprécie en particulier les monuments où l'on trouve des inscriptions aux dates précises.

Le premier de ces monuments, découvert en Macédoine en 1954, est l'église de St. Nicolas au village de Manastir, dans la région de Moriovo. La décoration de cette église, datant de 1271 — déjà publiée[2] — a montré que les conceptions artistiques du style des Comnènes se sont conservées sur le territoire de la Macédoine jusqu'à la date sus-mentionnée du XIII^e^ siècle. Cette constatation, au début un peu étonnante, mais déjà tout à fait admise dans la science, procède non seulement des traits d'un retard stylistique évident observés sur les fresques de Manastir, mais aussi de nombreux éléments témoignant d'un retard iconographique. On aurait pu croire que la décoration de Manastir, impreignée des conceptions artistiques de l'époque des Comnènes, qui paraissent tout à fait anachroniques à cette date, c'est-à-dire en 1271, serait un phénomène rare en Macédoine, ou bien que l'esprit rétrograde ne s'y serait conservé que dans les régions périphériques et écartées du territoire.[3] Cependant, les autres monuments, récemment découverts, montrent que presque les mêmes conceptions artistiques rétrogrades ont été tolérées et légalisées en Macédoine même dans les centres religieux et culturels d'une importance plus grande. On a découvert à Ohrid, par exemple, un ensemble décoratif dans l'église du St. Jean le Théologien-Kaneo dont le style et l'iconographie nous rappellent, par leur esprit,

[2] Д. Коцо и П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, издание Филозофски факултет во Скопје, Скопје, 1958.

[3] L'opinion que l'esprit traditionnaliste dans la peinture en Macédoine ne s'est conservé que dans les régions périphériques et écartées a été récemment exposée par Vojislav Đurić: „. . . živi u to doba samo još u najdubljoj grčkoj provinciji." Војислав J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1963, p. 59.

la décoration de Manastir. A Struga, non loin de Ohrid, on a récemment découvert une icône représentant st. Georges, qu'on date de 1267. Aujourd'hui, après un nettoyage radical, elle vient confirmer l'existance de l'esprit rétrograde dans l'art sur le territoire macédonien. Les investigations récentes dans un autre centre important en Macédoine qui est Varoš aux environs de Prilep, ont mis au jour un nouvel ensemble de peintures — celui du monastère de St. Archange dont l'art se distingue par son expression archaïque traditionnelle. Il y a peu de temps, on a découvert des fragments de fresques dans l'abside du monastère de St. Constantin, au village de Svećani, qu'on peut considérer comme faisant partie du groupe précité de monuments en Macédoine. On a aussi découvert un autre ensemble décoratif dans l'église de la Vierge, au village de Dabnište près de Kavadarci, dont les qualités stylistiques et iconographiques le situent entre la fin du XII^e^ et le milieu du XIII^e^ siècle.

Dans cette communication, nous essayerons de vous mettre au courant des faits dont on dispose à présent sur ce groupe de monuments nouvellement découverts.

Parmi les monuments qui nous intéressent, nous nous arrèterons tout d'abord sur les fresques dans l'église du St. Archange près de Prilep. Elles ont été récemment découvertes pendant les travaux de conservation entrepris par l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel et sous la direction du conservateur D. Čornakov.[4] Etant donné que la conservation et les recherches sont encore en cours, il ne nous est pas possible de fournir des données plus précises. Pourtant, celon l'opinion de ce consevrateur, les fresques découvertes pourraient nous révéler au moins leur date approximative et leur valeur artistique.

Pendant les fouilles, on a découvert au-dessous du plancher un mur isolé avec des fragments de fresques. On y entrevoit quatre figures aux visages endommagés, parmi lesquelles on reconnaît celle du fondateur en tête de sa famille devant le Christ. Les personnages ne sont pas encore identifiées. (Fig. 1)

On a trouvé aussi, à proximité du mur, des fragments de fresques sur lesquels on voit des figures d' anges, des évêques et des apôtres. (Fig. 2, 3, 4, 5, 6). On croit que ces fragments proviennent de l'abside. Le procédé minutieux de la peinture, le raffinement de l'expression artistique et un certain sentiment de „plasticité“ ainsi que toutes les autres hautes qualités artistiques que possèdent les figures mentionnées nous obligent de compter leur maître anonyme parmi les peintres les plus éminents en Macédoine. Ces oeuvres possèdent certaines qualités du style des Comnènes (pas de celui au graphicisme accusé). Tout de même, on considère que ces fragments de fresques appartiennent aux XII^e^—XIII^e^ s.

Le portrait d'un autre fondateur qui n'est pas encore entièrement nettoyé, fait penser que le monastère avait été restauré; la fresco-décoration dans la partie occidentale de l'église appartient à cette restauration. (Fig. 7). Le fondateur porte des vêtements de moine et tient le modèle de l'église à deux coupoles. Ce personnage n'est pas encore identifié, étant donné qu'on n'a pas pu déchiffrer l'inscription grecque qui se trouve à proximité du portrait. Pourtant, si l'on juge d'après les peintures découvertes en partie, on est porté à conclure que les fresques

[4] Nous exprimons nos remerciements à D. Čornakov qui a eu la gentillesse de mettre à notre disposition les données et quelques photos sur les fresques nouvellement découvertes à St Archange.

appartiennent à la fin du XIII[e] siècle. Certains éléments artistiques font reconnaître l'empreinte d'un esprit archaïsant sur ces fresques.

D'autres peintures qui méritent notre intérêt sont les fresques dans l'abside de l'église de la Vierge au village de Dabnište que nous avons découvertes en 1964. (Fig. 8). La science ne les a pas connues jusqu'à nos jours. Les travaux de restauration exécutés sur l'église au cours du XIX[e] siècle n'ont épargné que l'abside et une partie du mur sud. Avant qu'on n'entreprenne des travaux de conservation et ne se mette aux recherches systématiques, on ne pourra pas parler d'une manière précise ni sur l'aspect original de l'architecture, ni sur les dimensions des figures conservées sous l'enduit actuel de mortier. Bien que fragmentaires, les fresques qu'on voit aujord'hui dans l'abside offrent suffisamment d'indices pour qu'on puisse se créer une opinion à peu près exacte sur les qualités artistiques et iconographiques de ce maître anonyme et par conséquent délimiter les limites chronologiques approximatives du monument. (Fig. 9).

La décoration dans l'abside (4 m. de hauteur) comprend trois zones. (Fig. 8).

Les traits iconographiques de la décoration dans l'abside de cette église sont connus dans l'iconographie byzantine. Nous portons und grand intérêt à la scène du „Mélismos" à laquelle appartiennent les anges et les évêques qui entrent dans l'habituelle composition iconographique de l'Adoration du Christ-Agneau, ou bien de l'Office liturgique des évêques. A partir de la fin du XI[e] siècle, on peut suivre l'évolution de cette composition sur le territoire de la Macédoine. Nous en trouvons la preuve dans l'abside de l'église de la Vierge Eléussa au village de Veljusa, datant environ de 1080[5]. Au centre de cette abside nous trouvons l'Héthimasie entre deux évêques officiant. Si l'on suit l'évolution de la composition „Office liturgique des évêques", on les verra tous officiant, tournés toujours vers l'Héthimasie qui est déjà complétée de quelques éléments nouveaux et de deux anges faisant office de diacre. Pour prendre un exemple précis, citons Nérézi de 1164.[6] C'est à cette époque, paraît-il, qu'apparaît la scène avec le calice et la patène sur l'autel, par laquelle ou voulait exprimer d'une manière plus concrète le sens de l'office liturgique. La première couche de fresques à Bojana, du XII[e] siècle — traitées par M. Grabar il y a bien longtemps[7] — et les fresques dans l'église des Sts Anargyrs à Castoria[8] en sont les plus anciens exemples. Pourtant, à partir de la fin du XII[e] siècle, on voit apparaître un nouvel élément dans l'évolution ultérieure de cette composition: c'est le Christ-Agneau. Le plus ancien exemple qu'on connaisse aujourd'hui se trouve à Kurbinovo qui date de 1191.[9] Cette nouveauté iconographique représente en effet la plus concrète illustration explicative du sens de l'office liturgique.

---

[5] V. J. Djurić, *Fresques du monastère de Veljusa,* in Akten des XI Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958, München, 1960 — avec l'autre littérature mentionnée; cf.: П. Мильковић—Пепек, *Олтарна преграда манастира Богородице Милостиве у селу Вељуси,* Зборник радова САН, XLV, Византолошки институт, 6, Београд, 1960, 195, п. 137—139.

[6] Voir G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen-âge en Yougoslavie,* Fas. I, Paris, 1954, Pl. 88—1.

[7] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris, 1928, I. pp. 90—92, fig. 17.

[8] Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, I, Θεσσαλονίκη, 1953, Πίν. 5,9.

[9] Р. Љубинковић, *Стара црква села Курбинова,* Старинар, III, сер. Београд, 1942, pp. 102—103.

C'est sur la base de l'analyse présédente qu'on pourrait dater la décoration de l'église du village de Dabnište dans la période après Kurbinovo. Mais, quelques analogies entre la décoration de Dabnište, d'une part, et celles au Mont Athos, en Serbie et en Macédoine, de l'autre, n'excluent pas la datation de ces fresques comme étant du XIII^e^ siècle. Notamment, les deux anges qu'on voit sur la scène du „Mélismos" dans l'église de Dabnište ne se trouvent pas encore à Kurbinovo et à St. Nicolas de Varoš.[10] Les meilleurs exemples des anges ajoutés à la scène du „Mélismos" se trouvent sur la panagie du monastère de Xeropotamu datant des XII^e^—XIII^e^ siècles[11], dans l'abside centrale des Sts Apôtres à Peć datant du milieu du XIII^e^ siècle[12], sur la prothésis de la même église datée après l'an 1263[13], sur les fresques de Sopoćani de 1265 environ[14], à St. Nicolas de Manastir de 1271[15] et sur la décoration de St. Jean le Théologien-Kaneo des années soixante-dix ou quatre-vingts du XIII^e^ siècle.[16] Il s'en suit que la datation de l'église de Dabnište comme tant du XIII^e^ siècle est possible.

Pendant les recherches sur les monuments en Macédoine au cours de 1964, a été découverte aussi la décoration dans l'église de St. Constantin, au village de Svećani. Tout à fait abandonnée, avec une petite église agrandie après une restauration — actuellement presque entièrement ruinée — ce monastère n'est pas connu dans la science qui doit lui donner la place qu'il mérite parmi les monuments importants de la Macédoine.[17] D'autant plus que les fresques conservées en partie dans son bêma ne sont pas moins importantes que la décoration de Manastir dans la région de Moriovo.

---

[10] En ce qui concerne la décoration de St. Nicolas à Varoš, on trouve actuellement avec raison que les fresques dans l'abside diffèrent du reste de la décoration, probablement en raison de dates différentes. M. Rajković est la première à formuler cette opinion (*Трагом једног византиског сликара*, Зборник радова САН, XLIV, Византолошки институт, 3, Београд, 1955, p. 211), notamment que la décoration dans l'abside provient de la fin du XII^e^ siècle; S. Radojčić et V. Djurić viennent de s'associer à elle, (cf.: *Freske Jugoslavije*, UNESCO; *Fresques du monastère de Veljusa*, op. cit., p. 116, note 14). Pourtant, nous tenons que la décoration dans l'abside de même que le portrait du patron de l'église, st. Nicolas, représenté dans la niche sur la façade occidentale, proviennent probablement de la première moitié du XIII^e^ siècle. Nous nous en occuperons en détail dans notre prochain article.

[11] Cf.: В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, Москва, 1960, p. 24, note 5, y compris l'autre littérature sur la datation.

[12] Les anges y sont représentés dans des médaillons et, sous une forme iconographique spécifique, font partie de la composition. Il est à noter que deux anges, sous la même forme, se trouvent sur la même scène dans l'église de la Vierge à Studenica (1209).

[13] Гордана Бабић, *Симболично значење живописа у протезису Светих Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе, XV, Београд, 1964, п. 181, фиг. 2.

[14] В. Ђурић, *Сопоћани*, op. cit., p. 126.

[15] Д. Коцо и П. Миљковиќ-Пепек, op. cit., p. 47, T. XVIII—XIX

[16] Les travaux de conservations executés dans cette église en 1963/4 sous notre direction ont permis des études plus approfondies de la décoration dont nous publierons prochainement les résultats, y compris toute la décoration.

[17] Sans aucune donnée, ce monument est mentionné dans le livre de V. Petković (*Преглед црквених споменика кроз повест српског народа*, Београд, 1950, p. 294), et dans l'étude ethnologique de V. Radovanović („Насеља" XIX, p. 467).

La composition „Communion des Apôtres" est la mieux conservée de toute la décoration de l'église (fig. 10); sur les fragments des fresques qui se trouvent au-dessous de cette composition on entrevoit des évêques officiant. Il ne nous est pas possible de reconnaître s'il y a eu une représentation du „Mélismos", étant donné que la partie centrale de l'abside est endommagée. D'autres figures d'évêques en pied et officiant sont représentées sur le mur sud du bêma. On a constaté que cette décoration appartient entièrement à la deuxième couche de fresques, car on remarque çà et là sous celle-ci les restes d'une plus ancienne décoration. Il s'en suit que des parties de la construction architectonique actuelle ont appartenu à une église plus anicienne qui a été restaurée et puis repeinte.[18]

Du point de vue de l'iconographie, la composition de la „Communion des Apôtres" a des analogies assez proches avec les fresques de Nérézi (1164) et celles de Manastir à Moriovo (1271). (Fig. 11). Prenons tout d'abord les analogies les plus frappantes; dans les trois monuments, les attitudes de Pierre et de Paul, qui se trouvent en tête des deux processions d'apôtres, sont semblables; dans les mêmes monuments, les deux derniers apôtres du côté nord qui s'embrassent, sont presque identiques. Des ressemblances existent entre d'autres détails, à savoir la représentation des deux anges faisant office de diacre, l'inscription sur la partie supérieure dans la longuer de la composition, les attitudes de quelques-uns des apôtres etc.

Attendu que les éléments iconographiques des peintures de St. Constantin rappellent ceux de deux monuments fort éloignés par leurs dates — mais proches par leurs qualités iconographiques propres à la peinture des Comnènes, la datation de ces fresques n'est pas facile. Pourtant, la réponse à la question s'il s'agit d'une date plus proche de Nérézi, ou bien de Manastir, serait sans doute plus concrète et plus exacte si l'on prenait en considération certaines qualités artistiques. A notre avis, la plupart des éléments stylistiques et la manière de créer le modelé appartiennent plutôt au XIII^{e} siècle.

Les travaux de conservation entrepris au cours de l'an 1963/4 dans l'église de St Jean le Théologien-Kaneo à Ohrid ont mis au jour un ensemble de fresques dans la coupole qui vient s'ajouter aux fresques de l'abside. Des prophètes en pied et le Christ en buste dans un médaillon soutenu par des anges font la décoration de la coupole. L'étude des qualités iconographiques et stylistiques montre que toutes les fresques de cette église ohridienne proviennent des années soixante-dix ou quatre-vingts du XIII^{e} siècle. (Fig. 12, 13, 14). Un esprit archaïsant général caractérise manifestement ces fresques; on constate des relations artistiques étroites entre certaines parties de ces fresques et les fresques de Manastir à Moriovo, précisément datées de 1271. La confrontation de quelques visages des deux monuments fait penser même que l'auteur de certaines parties des fresques de St. Jean le Théologien-Kaneo pourrait être un des auteurs des fresques de Manastir.

Mais, sans égard à cette suppostion possible, un fait important est évident: à savoir que le traditionalisme portant en lui les conceptions artistiques de l'époque de la peinture comnénienne, s'est maintenu au XIII^{e} s. non seulement dans les régions écartées de la Macédoine ou

[18] Au mois de novembre, 1965, nous nous sommes occupés des recherches archéologiques sur l'architecture et des études plus approfondies de la décoration. Tous nos résultats seront prochainement publiés.

dans les provinces périphériques de Byzance, mais encore dans des centres culturels plus importants, tels que, dans ce cas, le centre de l'Archévêché d'Ohrid.

On peut compter dans ce groupe d'oeuvres une icône de Struga datée de 1267 qui représente st. Georges. Elle est maintenant entièrement nettoyée. L'auteur de cette icône, le peintre Jean, manifeste aussi quelques éléments artistiques conservateurs[19], malgré son application à suivre le courant contemporain dans la peinture. (Fig. 15).

Une icône d'Ohrid représentant la „Communion des apôtres" (fig. 16) mérite en particulier notre intérêt, parmi toutes les peintures du XII^{e}-XIII^{e} siècle découvertes dernièrement en Macédoine. Actuellement, elle se trouve dans l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel à Skopje où elle a été nettoyée, récemment.[20] L'icône a'eté trouvée dans l'église de Perivleptos, par M. Čornakov.

Du point de vue de l'iconographie et du style, l'icône (33,5 × 34 × 3 cm) possède certainement des qualités artistiques comnéniennes. Pourtant, nous ne trouvons pas ici le graficisme accusé et le schématisme de l'époque des Comnènes, mais ce procédé subtil dans le modelé avec un sens bien mesuré pour la „plasticité" et le réalisme des visages par lesquels se caractérisent en général les oeuvres du début du XII^{e} ou bien le groupe de monuments de la fin du XII^{e} ou bien ceux du début même du XIII^{e} siècle. Des recherches détaillées et plus approfondies sur les qualités iconographiques et stylistiques de l'icône révéleront sa date approximative. Les observations générales découvrent assez d'éléments iconographiques intéressants dans la composition de l'icône entière: le groupement des apôtres, la pose des deux figures du Christ, l' architecture comme décor du fond etc. Il est hors de doute que des recherches plus approfondies sur cette icône contribueront à l'enrichissement de nos connaissances sur la peinture du XII^{e} ou du début du XIII^{e} siècle en Macédoine.

Sur la base des fresques et des icônes récemment découvertes dont nous venons de parler, ainsi que sur la base de celles, déjà connues dans la science (les fresques de la chapelle sur le diaconicon de la Ste Sophie à Ohrid du XII^{e}—XIII^{e} siècle[21], Manastir de 1271, l'icône représentant st. Georges de Struga de 1267, st. Nicolas à Varoš[22] (fig. 18, 19) etc.), on peut dire que l'évolution historique de la peinture en Macédoine au XIII^{e} siècle prend aujourd'hui une

[19] Sur l'inscription de cette icone cf.: П. Миљковиќ-Пепек, *Пишуваните податоци за зографите Михаило Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници*, Гласник на Институт за нац. историја, Скопје, 1960, p. В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд, 1961, p. 76, T. III. Фрањо Баришић, *Два грчка натписа из Манастира и Струге*, Зборник радова Византолошког института, VIII$_{2}$, Београд, 1964, p. 17—19, fig. 6, 7.

[20] L'icône n'est pas encore publiée. Nous y exprimons nos vifs remerciements au conservateur en chef D. Čornakov et à l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel qui nous ont permis de publier cette icône nouvellement découverte en Macédoine.

[21] П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали . . .*, II, *Циклусот страданија апостолски од Св. Софија во Охрид*, Зборник на Археол. музеј во Скопје (1959—1961), Скопје 1961, p. 99—105, fig. 1—10.

[22] Il s'agit des peintures dans le naos et dans l'autel de l'église qu'une inscription date en 1298, de même que de la décoration dans l'abside et du portrait de st. Nicolas sur la façade occidentale qui proviennent, selon notre avis, de la première moité du XIII^{e} siècle environ (cf.: note 10 de cet article.)

physionomie plus déterminée et plus complète. Il est évident que dans l'évolution de la peinture médiévale, les centres importants et les régions écartées de la Macédoine ont presque également respecté l'esprit archaïsant des qualités stylistiques des époques précédentes. La domination des conceptions artistiques conservatrices dans la peintures du XIII[e] siècle présente la Macédoine même comme un territoire impénétrable aux nouveautés de la peinture byzantine. Quelques rares exemples aux conceptions artistiques plus modernes et progressives parmi lesquels les oeuvres des deux peintres célèbres en Macédoine — Michel et Eutichios que nous n'avons pas eu l'intention de traiter ici[23], font exception à cette règle dans l'histoire de la peinture en Macédoine au XIII[e] siècle.

Skopje, 3 septembre 1965

[23] Nous pensons aux peintures suivantes: l'icône du Christ Pantocrator d'Ohrid datée de 1262, donation de Constantin Kabasilas; l'icone bilatérale d'Ohrid représentant la Vierge avec le Christ (avers) et la Crucifixion (revers) de la seconde moitié du XIII[e] siècle; les icônes représentant l'évangéliste Mathieu, la Vierge Paraklisis et la Dormition (non publiée) d'Ohrid qu'on peut attribuer aux peintres Michel et Eutichios de la fin du XIII[e] siècle; les fresques de la Vierge Perivleptos d'Ohrid (1295) — oeuvres de Michel et d'Eutichios, les anciennes fresques de l'église rupestre de la Vierge au village de Radožda.



Fig. 1. Monastère de St. Archange — Prilep, membres non identifiés de la famille du fondateur de l'ancienne église, XII^e^—XIII^e^ s.



Fig. 2. Monastère de St. Archange — Prilep, fragment de fresque représentant un apôtre inconnu, probablement de la composition de la Communion des apôtres, XIIe—XIIIe s.

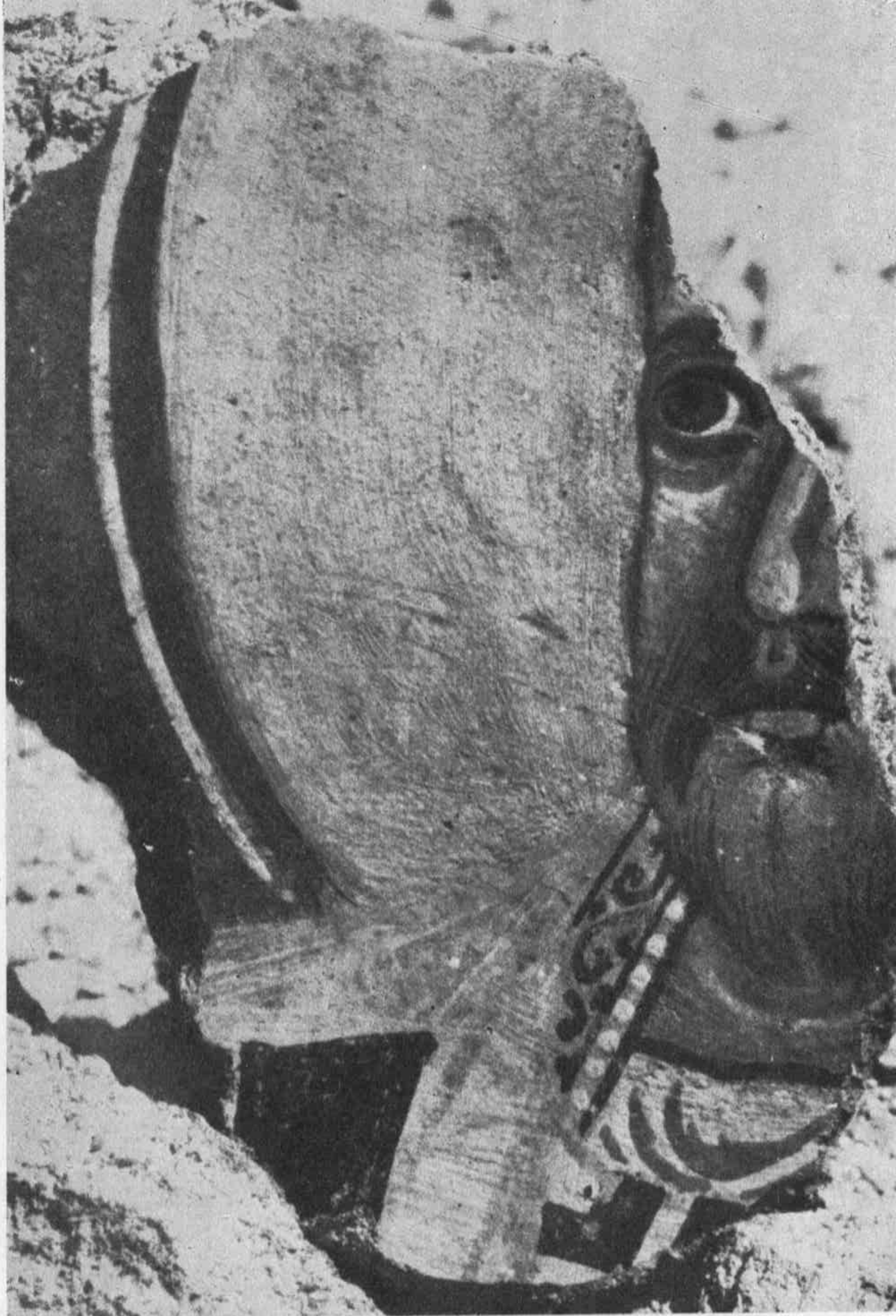


Fig. 3. Monastère de St. Archange — Prilep, fragment de fresque, évêque de la composition de l'Adoration de l'Agneau, XIIe—XIIIe s.

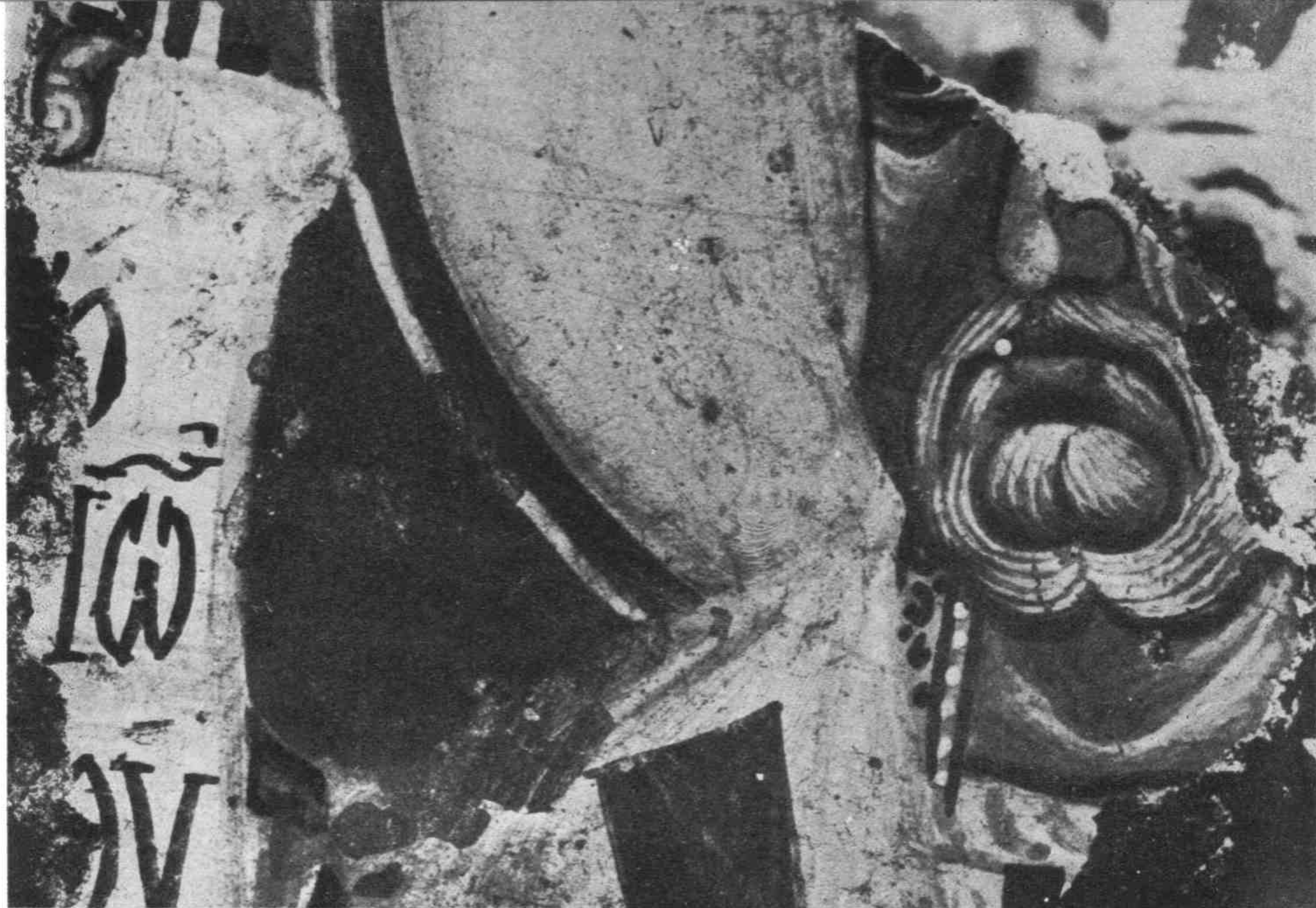


Fig. 4. Monastère de St. Archange — Prilep, fragment de fresque, évêque de la composition de l'Adoration de l'Agneau, XII^{e}—XIII^{e} s.

Fig. 5. Monastère de St Archange — Prilep, fragment de fresque, archange Gabriel, probablement de la composition de l'Annonciation, XIII^{e} s.





Fig. 6. Monastère de St. Archange — Prilep, fragment de fresque, archange Gabriel, XIII^{e} s.

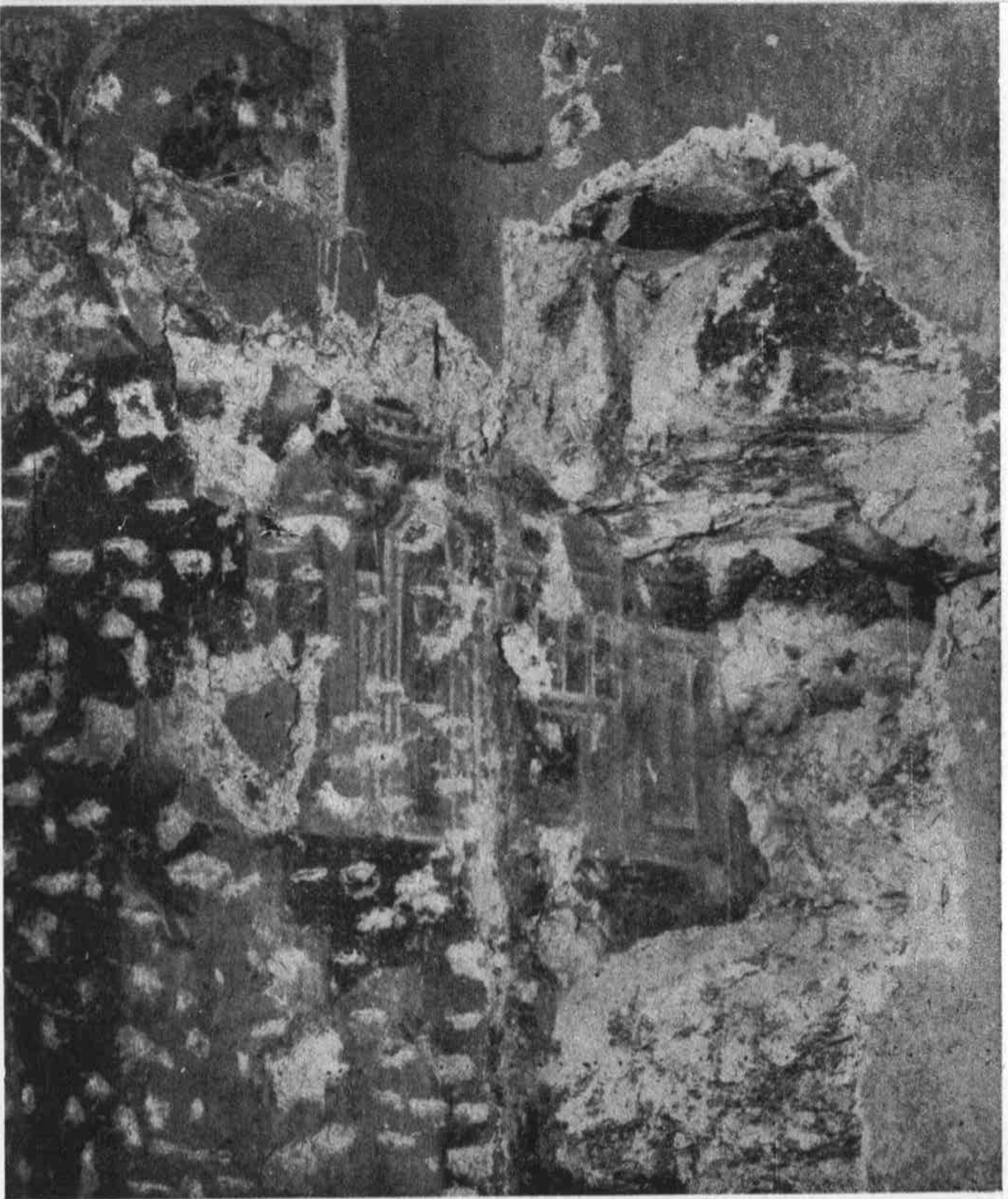


Fig. 7. Monastère de St. Archange — Prilep, restaurateur de l'église, le second fondateur, fin du XIII^{e} s.

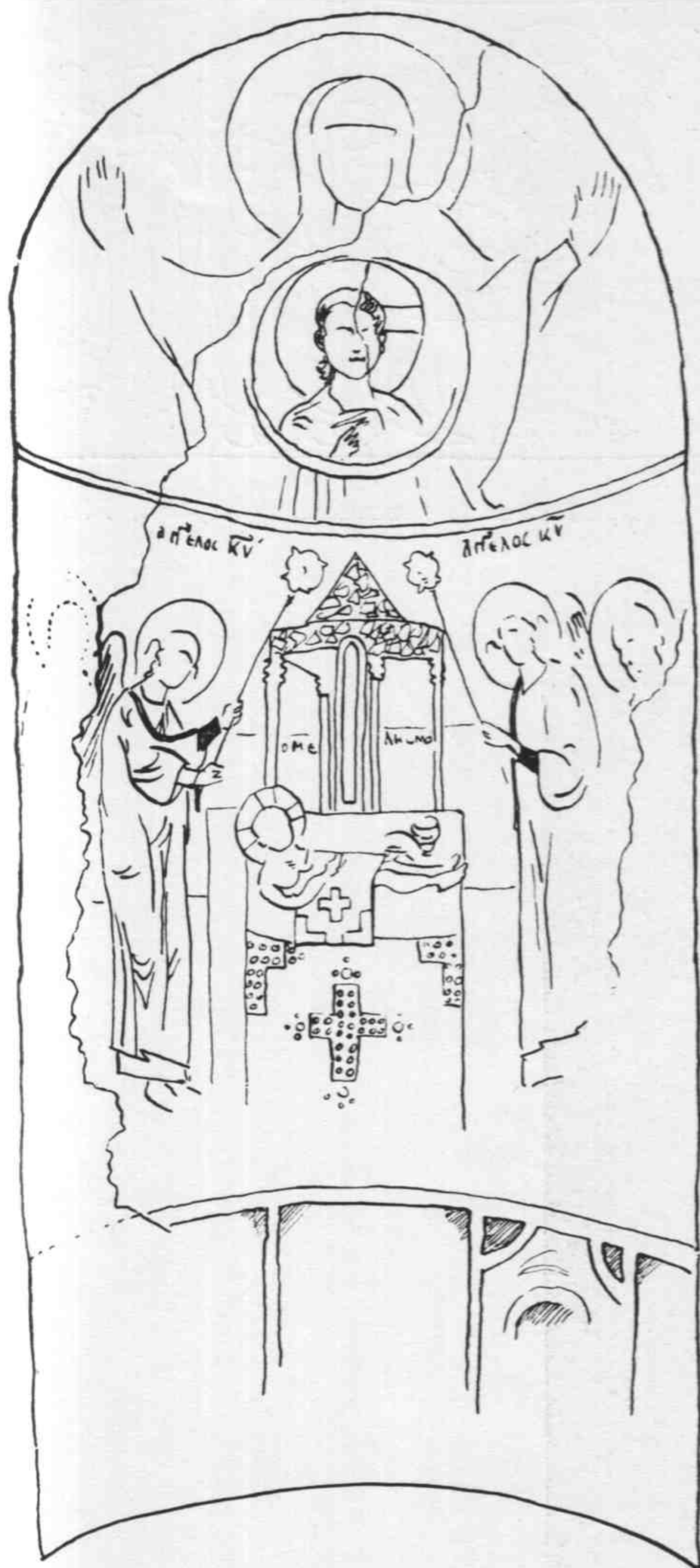


Fig. 9. Eglise de la Vierge — Dabnište, détail de la composition du Mélismos, XIII[e] s.

Fig. 8. Eglise de la Vierge — Dabnište, décoration de l'abside, XIII[e] s.



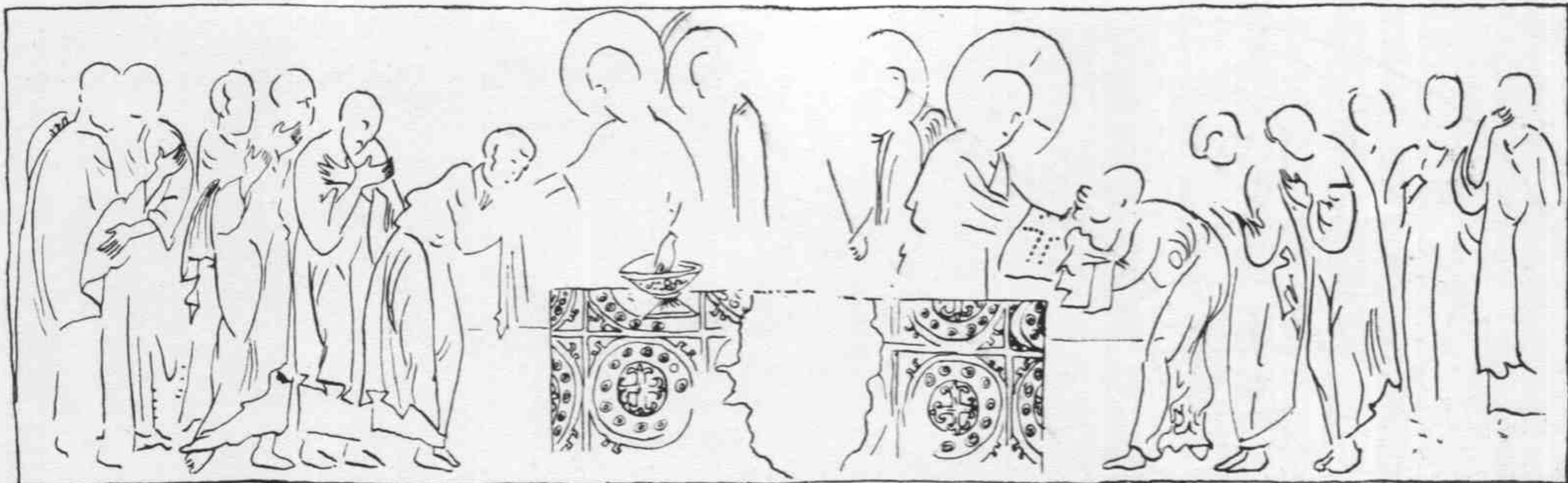


Fig. 10. Eglise de St. Constantin — Svećani, décoration de l'abside, composition de la Communion des apôtres, XIII[e] s.



Fig. 11. Eglise de St. Jean le Théologien — Kaneo (Ohrid), Prophète David sur le tambour de la coupole, fin du XIII[e] siècle.



Fig. 12. Eglise de St. Nicolas — Manastir (Moriovo), décoration de l'abside, 1271.



Fig. 13. Eglise de St. Jean le Théologien — Kaneo (Ohrid), décoration de l'abside, fin du XIIIe s.



Fig. 14. Eglise de St. Jean le Théologien — Kaneo (Ohrid), évêque en buste dans l'abside, fin du XIII[e] s.



Fig. 15. Icône représentant St. Georges de Struga, 1267.



Fig. 16. Icône de la Communion des apôtres de Ohrid, XII—XIII^{e} s.



Fig. 17. Détail de l'icône représentant la Communion des apôtres de Ohrid, XII^{e}—XIII^{e} s.



Fig. 19. Eglise de St. Nicolas à Varoš—Prilep, le patron de l'église dans la niche de la façade occidentale vers le milieu du XIII^e s.

Fig. 18. Eglise de St. Nicolas — Prilep, archange de l'abside, vers le milieu du XIII^e s. (à gauche;) Eglise de St. Nicolas — Manastir (Moriovo), archange de l'abside, 1271, a (droite).





SVETOZAR RADOJČIĆ

SOPOĆANI ET L'ART EUROPEEN DU XIII^{e} SIECLE

L'isolement de Sopoćani dans l'art européen du XIII^{e} siècle est assez fictif. Il est cependant difficile de comparer la qualité artistique exceptionnelle de Sopoćani aux oeuvres médiocres de la peinture de l'époque. Or, si nous considérons les fresques de Sopoćani simplement comme un phénomène stylistique et si nous les comparons aux oeuvres du XIII^{e} siècle qui tendaient vers un même idéal ou vers un idéal semblable, nous arriverons à une toute autre conception des rapports entre Sopoćani et les oeuvres contemporaines, ou du moins chronologiquement proches.

J'ai essayé à Münich, dans mon rapport conjoint sur la genèse du style des Paléologues, de définir les relations entre le style de Sopoćani et celui de l'art byzantin antérieuer et postérieur, du XIII^{e}, et du début du XIV^{e} siècle. Peut-être, étais-je à cette époque, moi-même un peu trop enclin à considérer Sopoćani comme un phénomène unique, comme la plus grande perfection atteinte, aux environs des années soixante du siècle, par la peinture monumentale byzantine. Aujourd'hui je n'insisterais plus trop résolument sur le caractère d'avant garde des fresques de Sopoćani, au moment de leur création.

Si nous les considérons du point de vue de la peinture balkanique, il est indubitable que les fresques de Sopoćani marquent un immense progrès sur celles de Boïana ou de Manastir. Ces dernières surtout, très archaïques, jettent plus de lumière sur le contraste entre les conceptions périmées des maîtres macédoniens, fidèles à la tradition de la basse époque de l'art des Comnènes, et les créateurs du nouveau style de Sopoćani.

Pour le moment, l'artiste raffiné des fresques de Morača, datant de 1252, reste l'ancêtre immédiat des maîtres anonymes de Sopoćani. Seul, le miniaturiste qui enlumina le manuscrit N° 46 de Stavronikita, est réellement tout proche de la peinture de Sopoćani: son prophète David est presque identique à certaines figures du naos de Sopoćani.

Le grand mystère de la genèse du style de Sopoćani ne pourra pas être résolu d'un seul coup. L'on a déjà exprimé à plusieurs reprises l'opinion que la peinture de Sopoćani découlait de conceptions excessivement larges et complexes qui ne peuvent pas être ramenées aux limites

du territoire de la Serbie médiévale. On mentionnait souvent à ce sujet Nicée, en particulier l'idéal culturel de la cour de Nicée, à l'époque de l'Empire latin d'Orient.

Des études spéciales sur l'art de la miniature du début du XIII^e siècle, en particulier celles de K. Weitzmann et V. N. Lazarev, nous ont montré que les théories d'une brusque décadence de l'art à Constantinople, après 1204, étaient fort exagérées, et, au fond, inexactes.

L'enchevêtrement calligraphique du style graphique — souvent expressionniste — des derniers Comnènes et des Anges, connut son déclin à la fin du XII^e siècle. La dernière phase de cette peinture nous est montrée par les fresques de Kurbinovo (1191) et quelques icônes dans la galerie du monastère de Sainte-Catherine à Sinaï. Le retour aux contours fermes, plastiques du style monumental du XIII^e siècle se rattache incontestablement à des tendances plus larges de résurrection de l'idéal classique. Ce „néohellénisme", comme l'a baptisé — d'après Ainalov— Muratov dans son histoire, si spirituelle, de la peinture byzantine, semble avoir eu ses origines dans une atmosphère de résistance intellectuelle contre les Latins, après 1204.

Il me semble que le texte bien connu de Nicétas Choniatès intitulé „De signis constantinopolitanis" est une oeuvre littéraire qui exprime de façon assez explicite l'idée renaissante de la beauté éternelle de l'art classique. Malgré la modeste qualité du style de Nicétas et malgré la pauvreté de ses informations, le „De signis" reste une source précieuse permettant de connaître les tendances décisives qui ont influencé la formation du nouveau style sévère et classique de la peinture du XIII^e siècle. Le catalogue des statues de bronze, victimes, que les Latins ont détruites à Constantinople, comprend à peine dix-neuf oeuvres. Nicétas nous énumère: Junon, sur le forum de Constantin; Paris et Vénus, Anémodulion, Bellérophon avec le Pégase (présenté comme étant Josué) et encore: Hercule Epitrapesios que Nicétas attribue à tort à Lysimaque au lieu de l'attribuer à Lysippe, et il nous énumère encore dans un désordre pittoresque: l'âne Nicandre et son maître Nicon, une truie, la louve qui allaite Romulus et Remus, Hercule au lion (de Lysippe?), un hippopotame, un éléfant qui élève sa trompe, un sphynx, un cheval sans bride s'ébattant, Scylla, l'aigle au serpent, la Belle Hélène, une statue de femme (peut-être „Fortuna Urbis"), un groupe de compétiteurs sur un quadrige et une lutte d'hippopotames. D'après la description de Nicétas on peut, en général deviner de quelle sculpture il est question. Dans certains cas on reconnaît l'oeuvre à un détail saisisant. C'est ainsi que „l'éléphant élevant sa trompe" de Nicétas est apparemment une statuette de bronze dont plusieurs répliques ont été conservées.

Cette attention admirative pour les détails des statues et reliefs antiques n'est pas exclusivement propre à Nicétas et aux gens de son époque. L'art byzantin du X^e siècle offre tant d'exemples nous montrant comment — et dans quelles mesure — les maîtres de Constantinople s'inspiraient de modèles antiques. C'est précisément la raison pour laquelle il est difficile de délimiter le degré dans lequel les maîtres du nouveau style classique du XIII^e siècle se sont appuyés, soit directement sur des modèles antiques, soit sur des oeuvres classicisant du X^e siècle.

Le psautier du Vatican, Palat. gr. 381, nous montre à quel point les maîtres byzantins du XIII^e siècle pouvaient être pénétrés de la peinture plus ancienne du X^e. La miniature

du psautier du Vatican, représentant le roi David entre les personnifications de la Sagesse et de la Prophétie, ne s'écarte pas beaucoup du style des fresques de Sopoćani, quoique l'on puisse supposer que le manuscrit 381 du Vatican est un peu postérieur à la peinture de Sopoćani. Dans le même groupe de psautiers recopiés sur des psautiers de type aristocratique plus anciens (du X^{e} siècle) se rangent: celui de la Bibliothèque publique de Léningrad (cod. 269); le psautier du mont Sinaï (cod. 38) et le psautier de Jérusalem (cod. Taphou N⁰ 51), qui datent tous du XIIIe siècle. Il semble que les magnifiques psautiers du X^{e} siècle n'aient pas été seuls à être recopiés assidûment au cours du XIII^{e} siècle et qu'on doive y joindre d'autres manuscrits enluminés (en majorité à contenu tiré de l'Ancien Testament), que l'on hésite encore à dater avec certitude, les rangeant tantôt au XII^{e}, tantôt au XIII^{e} siècle.

Parmi les manuscrits serbes il s'en trouve notamment un dans lequel on a inséré des feuilles de parchemin, datant du XIII siècle, sur lesquelles se trouvent des copies de miniatures du X^{e} siècle représentant les évangélistes.

Les miniatures de l'Evangéliaire d'Iviron N⁰ 5 accusent aussi une certaine parenté de style avec la peinture de Sopoćani, par exemple dans la Transfiguration (f. 296 b) et dans les Saintes femmes au tombeau (f. 130b). Il va de soi que la différence des formats rend cette comparaison difficile. Les miniatures d'Iviron restent des oeuvres illustratives, que l'on ne peut pas comparer à des fresques monumentales, largement conçues.

La miniature sur une feuille arrachée d'un manuscrit conservé dans la collection de l'Ecole des Beaux Arts de Paris et qui représente le Christ baptisant, s'approche davantage des conceptions monumentales. La scène, adroitement composée, et qui met tout l'accent sur la figure centrale du Christ, fait penser aux fresques de Sopoćani dans lesquelles le Christ apparaît accompagné des apôtres. Cette ressemblance, autant qu'on puisse en juger d'après une reproduction, réside surtout dans le dessin ferme des vêtements à l'antique.

L'attrait que le nouveau style byzantin du début du XIII^{e} siècle exerçait sur les artistes occidentaux peut être jugé d'après la minutie avec laquelle ils reproduisaient les scènes ou les figures isolées des miniatures ou des peintures murales byzantines.

On considère l'an 1200 comme date approximative de la feuille du Musée des Augustins de Fribourg sur laquelle se trouvent, dans sa partie supérieure: le Christ, l'apôtre Pierre et Zachée; et dans la partie inférieure: deux saints guerriers à cheval. La partie supérieure, plus finement traitée, reproduit sans doute une illustration byzantine: le Christ invitant Zachée (Luc 19, 1—10): Zachaee festinans descende: quia hodie in domo tua oportet me manere .... L'apôtre Pierre est le seul des apôtres accompagnant le Christ qui ait été recopié. Quoique la copie ait été faite au lavis et non pas en couleur, elle rappelle par son style, la plénitude des formes et l'élégance des plis des étoffes, de très près les fresques de Sopoćani. L'apôtre Pierre, qui, sur la feuille de Fribourg se tient derrière le Christ est tout particulièrement apparenté au saint Luc du bras septentrional du transept de Sopoćani. On remarque une similitude presque identique du geste de la main libre et de la retombée des plis.

Très proches par leur style et aussi par leur date à la feuille de Fribourg, sont les feuilles du fameux Musterbuch (carnet de croquis) de Wolfenbüttel. Ce carnet de croquis a souvent

été mentionné dans les études sur les débuts du style de la Renaissance des Paléologues. K. Weitzmann fut le premier à constater que deux évangélistes d'un évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale d'Athènes (cod. 118) provenant de la première moitié du XIII[e] siècle, avaient été recopiés, trait pour trait, dans le carnet de Wolfenbüttel. K. Weitzmann assure que les croquis de Wolfenbüttel peuvent être certainement considérés comme datant de l'intervalle entre 1230 et 1240, ce qui voudrait dire que les modèles byzantins du copiste allemand (saxon) ont dû les précéder d'au moins quelques années. Dans son étude récemment parue, sur les sources byzantines du Musterbuch, Weitzmann insiste surtout sur l'hypothèse que tous les croquis du carnet étaient des copies d'un livre d'heures d'apparat, et, par conséquent copiées sur des miniatures. Mais les copies de fragments d'une grande scène de la Descente aux Limbes, que l'on peut facilement reconstituer, donnent évidemment tort à cette hypothèse. Si nous supposons, ce qui serait normal, que tous les fragments de la Descente aux Limbes ont été copiés sur le même modèle, nous nous trouvons en face d'une vaste composition qui s'étend en largeur, et qui, par les dimensions mêmes de son cadre, ne convenait guère à l'art de la miniature.

Il semble plus probable que le copiste saxon ait pris modèle sur certains cartons de fresques, ou même sur des fresques déjà exécutées. Weitzmann a aussi omis de prendre en considération le fait important que tous les croquis du carnet de Wolfenbüttel ne témoignent pas du même style. Il suffit d'examiner d'un peu plus près les figures du Christ dans la Transfiguration et dans la Descente aux Limbes pour relever aussitôt des différences évidentes. La composition solennelle de la Descente aux Limbes qui se déploie presque en frise, rappelle, surtout dans sa partie gauche dans laquelle se trouve le choeur des prophètes et des rois de l'Ancien Testament avec David et Salomon, les fresques de Sopoćani. La partie centrale de la Descente, fait en revanche preuve d'un mélange étrange d'éléments archaïques et d'éléments tout à fait nouveaux. Le Christ, debout sur la figure recroquevillée d'Hadès, tend ses deux mains à Adam et à Eve qu'il fait sortir de l'obscurité.

La figure monumentale du Christ, exécutée par le copiste saxon, ressemble étrangement à celle de la fresque de l'Anastasis de l'église dédiée aux saints Joachim et Anne de Studenica. Weitzmann a observé la ressemblance entre le dessin du copiste et l'Anastasis du parekklesion de Kahriyé camii. Le visage même d'Adam que, sur la fresque de Sopoćani, le Christ fait sortir des ténèbres infernales est presque identique à celui du dessin du copiste saxon.

Cette ressemblance jette une nouvelle lumière sur les problèmes importants de la chronologie. Si l'on consent à considérer le carnet de croquis de Wolfenbüttel comme datant des environs de 1230—1240, on devra du même coup en conclure que les maitres de Sopoćani exécutaient leurs oeuvres dans un style qui s'était déjà formé près d'un quart de siècle auparavant à la cour de Constantinople ou de Nicée. Suivant cette chronologie, l'art byzantin du début du XIII[e] siècle aurait déjà complètement rejeté le linéarisme de l'époque des Comnènes et des Anges et serait déjà arrivé à certaines solutions qui, près de soixante-dix ans plus tard, seront reprises en diverses variations du classicisme évolué par les peintres du roi Milutin.

Quelques dessins du carnet de croquis de Wolfenbüttel se rattachent intimement par leur style à la peinture murale de la Vierge Péribleptos d'Ohrid. Une Lamentation est particu-

lièrement intéressante à cet égard. Weitzmann s'est donné beaucoup de mal pour identifier ses personnages, se demandant lequel représentait Nicodème et lequel Joseph d'Arimathée. Sa supposition selon laquelle le personnage incliné aux bras tendus serait un apôtre appartenant à quelque scène avec des apôtres, et non pas à cette Lamentation, n'est pas très vraisemblable. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer ce fragment de scène avec le même fragment de la Lamentation d'Ohrid, et on verra aussitôt que le vieillard à genoux est Nicodème, et l'homme debout Joseph d'Arimathée.

Le style des croquis du Musterbuch de Wolfenbüttel n'est pas très homogène. Le groupe des rois de l'Ancien Testament pourrait correspondre par son style à la peinture de Sopoćani aux environs de 1260. Les croquis de la Lamentation seraient proches de la peinture murale de la Vierge Péribleptos d'Ohrid de 1295, tandis que la partie centrale de la Descente aux Limbes se rapprocheraient le plus des oeuvres de la Renaissance des Paléologues des premières décades du XIV^e^ siècle, qui se distinguent particulièrement par leur qualité exceptionnelle. Si l'on adopte la chronologie proposée, et si l'on situe le carnet de croquis de Wolfenbüttel aux environs de 1240, on devra en conclure que le développement de l'art pictural byzantin se faisait, même après 1204, à une allure très intense, si bien qu'il traversait, dès le début du XIII^e^ siècle, des étapes qui, à l'intérieur des Balkans se suiveraient, avec un retard sensible, entre 1260 et 1320.

Un tel retard ne serait, dans l'évolution de l'art médiéval, ni particulièrement considérable, ni un phénomène particulièrement rare. Il suffit de nous rappeler, à cet effet, les fresques archaïques de Manastir (situé en amont de Prilep), qui s'appuient sur un style en usage au XI^e^ siècle, tout en ayant été crées dans la seconde moitié du XIII^e^.

En faveur de cette thèse de la formation d'un nouveau style sévère et monumental à Byzance aux environs mêmes de 1200, plaideraient aussi les oeuvres des enlumineurs d'Occident, apparues au début du XIII^e^ sièéle et qui accusent une forte influence byzantine.

On garde, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, un manuscrit de l'école de Cologne datant des environs de 1200 (N° 9222, Evangéliaire de St.-Martin de Cologne). Boeckler reconnaît dans les miniatures de cet évangéliaire une ressemblance au style de Nicolas de Verdun, enlumineur qui, dans ses oeuvres, s'inspire de la fin de l'Antiquité et prend modèle sur la Renaissance Carolingienne. Cependant, Boeckler n'a pas remarqué que certaines miniatures du manuscrit 9222 de Bruxelles accusent aussi une ressemblance frappante avec les miniatures byzantines du XIII^e^ siècle. Il suffit de mentionner l'Incrédulité de Thomas et le Lavement des pieds; cette dernière miniature en particulier est tellement proche de l'iconographie et du traitement stylistique du même sujet dans la peinture byzantine que l'on est forcé de supposer que le maître de Cologne avait dû prendre pour certaines de ses miniatures, modèle sur des oeuvres méridionales.

Je suis loin de songer à rattacher les miniatures de Cologne directement aux fresques de Sopoćani. Je ne les mentionne que parce qu'elles prouvent indirectement le fait que dans la miniature byzantine l'ancien linéarisme des Comnènes avait disparu aux abords de 1200, cèdant la place à un style aux formes plus fermes, plus volumineuses, mieux galbées — un style que nous essayons de reconstruire, soit d'après des enluminures byzantines à dates incertaines,

que nous rangeons d'après leur style dans le large cadre chronologique du XIII^e siècle, soit d'après des copies exécutées par des maîtres occidentaux, je pense ici aux croquis du carnet de Wolfenbüttel, à la feuille de Fribourg et aux miniatures du manuscrit de Cologne mentionné si-dessus qui se trouve actuellement à Bruxelles.

Des reflets du style monumental byzantin de la première moitié du XIII^e siècle peuvent aussi être observés dans la peinture italienne du XIII^e siècle, un peu postérieure en date. Notamment les magnifiques fresques de l'église supérieure d'Assise, que l'on juge assez approximativement dater de 1290, et dans lesquelles certaines scènes, par exemple la construction de l'Arche de Noé et le Sacrifice d'Abraham s'appuient évidemment sur des modèles byzantins dans lesquels on perçoit encore des vestiges du style tardif des Comnènes.

Les fresques, d'une qualité assez médiocre, du baptistère de Parme (vers 1260) sont plus proches de Sopoćani. Le dessin sec, linéaire et stylisé à la romane des prophètes de Parme, n'est qu'une copie maladroite de cartons exécutés dans quelque atelier byzantin. Les martyrs peints sur les parties supérieures des pilastres nord-ouest et sud-ouest ont été exécutés d'après les mêmes cartons que ceux qui ont servi aux maîtres de Parme. Quelques martyrs à Protaton de Karyès ont aussi été peints, beaucoup plus tard, au début du XIV^e siècle, d'après des cartons semblables. On croit généralement que les figures monumentales des apôtres Pierre et Paul de la Vierge Péribleptos (1295) ont été directement copiées sur des fresques de Sopoćani, cependant nous rencontrons les mêmes figures, des mêmes apôtres dans le Protaton de Karyès, ce qui nous fait supposer qu'il devait y avoir à l'époque un centre plus important, d'où venaient les cartons dessinés dans le style de Sopoćani.

Presque toutes les peintures murales mentionnées comme proches des fresques de Sopoćani, sont d'une qualité bien inférieure. Elles sont loin d'égaler les fresques monumentales de la fondation et future sépulture du roi Uroš I^er, cependant elles indiquent assez clairement le fait qu'il existait, dès le début du XIII^e siècle un style formé, soit à Nicée, soit à Constantinople, soit un style commun qui dépassait les frontières factices et ephémères d'appartenance latine ou grecque, un style qui, par son expression artistique, était opposé à celui de la peinture tardive des Comnènes et des Anges.

Les fresques de Sopoćani suggèrent par leurs détails aussi bien que par la largeur de leur conception, diverses comparaisons. D'une part elles nous rappellent leur origine antique lointaine. On y voit souvent apparaître ces éléments que Weitzmann recherche avec tant d'arcribie et de persévérance pendant plusieurs dizaines d'années et qui prouvent à quel point la Renaissance des Macédoniens était tissue d'éléments antiques.

Dans la peinture de Sopoćani certains éléments antiques sont reproduits inchangés avec une fidélité impressionnante. Les vêtements à l'antique sont reproduits dans leurs moindres détails, jusqu'à la maille dont on entourait le pouce pour retenir l'himation revêtu. Il serait superflu d'énumérer ici tous les emprunts de cette sorte qui sont universellement connus. Je ne mentionnerai qu'un détail qui me semble ne pas avoir été remarqué. Les Byzantins, dans leur vie religieuse, tenaient en grand honneur non seulement les reliques proprements dites (ossements de saints) mais aussi les objets ayant appartenu à ceux-ci. C'est ainsi que l'on mentionne dans

des sources byzantines et russes le bouclier de saint Théodore Stratilate. Du temps de Constantin Porphyrogénète ce bouclier de saint Théodore était suspendu à Dalisande (en Isaurie), plus tard, vers 1200, il se trouvait a Constantinople, exposé dans le temple de Blachernes. L'aspect de ce bouclier nous a été conservé à Sopoćani. Sur le mur occidental du naos, sous la Dormition de la Vierge, nous voyons les portraits des deux saints Théodores, et l'un d'eux tient un bouclier ovale, en métal, orné d'un lion en relief. Par sa forme et par l'emblème qui s'y trouve, il nous prouve que le fameux bouclier de saint Théodore était en réalité un bouclier de légionnaire romain, appartenant à la quatrième légion (IV, Flavia) dont l'emblème était le lion. Cette légion avait stationné d'abord à Burnum (en Dalmatie) et plus tard jusqu'au V^{e} siècle, à Belgrade (Singidunum).

On insiste d'habitude trop sur l'idée que ces emprunts avaient leur origine dans les miniatures. Il me semble que l'on a tort. On ne prend pas en considération qu'il existait déjà aux environs de 1200 dans les grandes villes de l'empire — ne mentionnons que Constantinople, Salonique et Nicée — de grands ensembles de peinture murale, qui ont dû sans aucun doute exercer leur influence sur le nouveau style monumental des fresques du XIII^{e} siècle.

L'harmonie parfaite de proportions des figures et de l'architecture monumentales dans la Dormition de Sopoćani fait penser à des solutions — en principe identiques — trouvées dans l'art impérial romain. Le fameux relief montrant l'„haruspex" et l'empereur Trajan, qui se trouve actuellement au Louvre, nous offre une composition, toute faite des deux groupes d'apôtres qui se trouvent devant l'architecture de la Dormition de Sopoćani. On pourrait nous reprocher de comparer des lieux communs qui se trouvent sur chaque composition classique. Le style de Sopoćani tend cependant vers une certaine formule classique définie, à savoir vers la formule qui était cultivée à la cour impériale comme art impérial ou art de l'Etat.

Ce style très maniable et solennel, ne s'inspirait pas seulement des éléments du pouvoir politique. Il tendait vers des buts plus élevés. Son caractère fondamental résidait dans sa suggestivité impressionnante, sa clarté, ses attaches littéraires et sa tendance profane marquée, et lui conférait une universalité qui dépassait les bornes confessionnelles et étatiques.

On remarque clairement des contacts plus étroits entre l'art occidental et l'art chrétien oriental au moment des Croisades. Les nouvelles études qui traitent ce sujet dans les cadres de l'art de la miniature, sont bien connues.

Des études comparatives semblables dans le domaine de l'art monumental n'apparaissent que récemment, au cours des dernières dizaines d'années et sous forme d'hypothèses provisoires. A. Boeckler avait déjà émis à Münich en 1954, quelques remarques intéressantes sur les rapports entre notre vieil art monumental et l'art occidental, à l'occasion de l'exposition de nos fresques. C'est lui le premier qui a remarqué les ressemblances de l'iconographie de Sopoćani et d'Oberzell, de Gračanica et de Reichenau de même que de Nerezi et de la peinture ottonienne, et qui en a conclu que l'art des Otto et de l'école de Reichenau dépendait davantage de l'art byzantin que l'on ne le supposait généralement.

A. Frolow a publié récemment une étude très intéressante et très savante sur: L'origine des personnages hanchés dans l'art gothique (Revue des Arts, 1965, 65—82), dans laquelle

il prouve que cette attitude habituelle des personnages dans l'art gothique (surtout dans la sculpture) était d'origine byzantine. Quoiqu'il soit difficile d'adopter totalement l'opinion de Frolow, en particulier certaines de ces conclusions, il reste indubitable qu'un certain parallélisme existe. La comparaison entre Paderborn et Djurdjevi Stupovi, ou entre Reims et Žiča, peut être soutenue, mais il serait beaucoup plus difficile d'en conclure à un emprunt direct, ou à des répliques inspirées des mêmes modèles.

Je considère comme beaucoup mieux justifié l'avis du vieux Julius Schlosser qui, constatant les ressemblances évidentes entre l'art byzantin et l'art occidental, soulignait partout le parallélisme — autrefois négligé — de l'intention des artistes (Kunstwollen). Car, toutes ces comparaisons, en particulier celles entre la peinture et les statuettes en ivoire byzantines d'une part et la sculpture occidentale de l'autre, nous indiquent une similitude générale d'expression stylistique. La charmante Vierge de la porte centrale du grand portail de la cathédrale de Reims (vers 1220) est très proche — par ses beaux traits classiques — de la Vierge de l'Annonciation de Mileševa, et cependant ces deux belles têtes sont simplement issues de conceptions artistiques semblables et ne sont nullement des répliques d'un modèle commun défini.

Dans une large confrontation de l'art de Sopoćani avec les oeuvres byzantines ou byzantinisantes et avec celles de l'art occidental, on remarque clairement deux relations distinctes et différentes. Tout ce qui, à Byzance, ou en Italie et Allemagne sous influence byzantine, se rattache directement à la peinture de Sopoćani, est loin d'égaler sa qualité; ce ne sont que des témoignages qui nous fournissent des renseignements sur la chronologie et l'étendue du style de Sopoćani.

Le vrai pendant de l'art de Sopoćani est formé — à l'Occident — par les chefs-d'oeuvre de la sculpture gothique de style classique. Ces deux grands arts s'inspirent de l'Antiquité chacun à sa manière, et chacun se permet de s'en écarter, de l'interpréter, et de l'appliquer librement pour arriver à un but commun. Ce parallélisme impressionnant de tendance simultanée de l'Orient et de l'Occident vers un idéal commun fut de courte durée. Ces deux grands styles, celui de Sopoćani et celui des sculptures occidentales qui lui correspondent, ont fleuri dans l'intervalle de 1200 à 1250 ou 1260 pour disparaître brusquement dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle.

Les causes de cette similitude entre les arts européens oriental et occidental du XIII^{e} siècle ne découlent pas d'un emprunt mécanique ou d'influences personnelles réciproques, de mise en commun de l'expérience technique des maîtres. Les tendances semblables relevées dans les chefs-d'oeuvre de l'art européen, occidental et oriental, du XIII^{e} siècle furent le fruit de conceptions esthétiques générales, mûries sur la même souche de la Grèce antique.

Tous les arts classiques ont un trait commun, ils sont clairs, et par conséquent ils peuvent facilement être décrits en paroles. Presque tous les passages du remarquable livre de Tatarkijevič sur l'esthétique médiévale qui sont cités d'après des auteurs du XIII^{e} siècle peuvent s'appliquer à la lettre au style de Sopoćani. C' est intentionnellement que je cite des auteurs latins, estimant qu'ils montrent le mieux, à quel point les conceptions esthé-

tiques étaient semblables dans toute l'Europe du XIII^{e} siècle. L'esthétique scolastique du XIII^{e} siècle résumait son idéal de beauté dans la définition: „Magnitudo et numerus, color et lux" — grandeur et nombre, couleur et lumière. Je ne crois pas qu'on puisse définir plus clairement et plus brièvement la beauté de Sopoćani. Les artistes du XIII^{e} siècle occidental connaissaient bien les conceptions artistiques du grand maître anonyme connu comme saint Dénys l'Aréopagite. Un disciple d'Albert le Grand, Ulrich de Strasbourg, voulant, en 1287, définir la beauté parfaite, cite saint Dénys en ces termes: „Pulchritudo est consonantia cum claritate, ut dicit Dionysius" (La beauté est l'harmonie avec la clarté, comme le dit Dénys). Ces deux mots „*lux*" et „*claritas*" reviennent sans cesse chez les auteurs étrangers et serbes du XIII^{e} siècle, dès qu'il s'agit de beauté. La lumière — la lumière céleste, c'est ce que cherchent dans la beauté non seulement l'écrivain serbe Domentijan, mais aussi saint François d'Assise et saint Bonaventure, contemporain de Domentijan (1274), qui définit avec éloquence l'optimisme esthétique de l'époque: „Est enim pulchritudo magna in machina mundana, sed longe maior in Ecclesia pulchritudine sanctorum charismatum adornata, maxima autem in Ierusalem superna". Cette gradation de saint Bonaventure en trois échelons de beauté: beauté terrestre, beauté ecclésiastique et beauté céleste, fixe avec précision la beauté de Sopoćani, elle se tient entre le ciel et la terre, en tant que „pulchritudo longe maior", ornée de la beauté de la vertu des saints. A quel point cette conception était ferme et générale au XIII^{e} siècle nous est prouvé par l'inscription poétique qui se trouve dans la coupole de Sopoćani et qui reprend et varie l'idée de saint Bonaventure. Cette inscription, comme l'a reconnu Frolow depuis longtemps, reproduit les vers de l'hirmos de la troisième ode du troisième ton: „Toi qui es l'appuis de ceux qui se confient à toi, Seigneur, raffermis cette église" (τὸ στερέωμα τῶν ἐπι σοί πεποιθότων...) dans lesquels on glorifie l'église que Jésus a cimentée de son sang et de celui de ses martyrs. Elle nous montre que le roi fondateur de l'église, Uroš I^{er} voyait aussi en rêve la beauté „ecclesiae sanctorum charismatum ornatae". Combien cette idée de la beauté de l'église ornée par la vertu de ses saints était en faveur au XIII^{e} siècle dans la famille des Némanides, nous est prouvé par un passage de la biographie de la reine Hélène, femme d'Uroš I^{er} dans lequel on raconte comment la reine, regardant construire sa fondation et future sépulture Gradac, cite les vers inscrits dans la coupole de Sopoćani.

Il me semble que ce détail de la vie de la reine Hélène, illustre parfaitement l'état d'esprit d'une famille instruite, qui connaissait parfaitement les grands maîtres et les tendances artistiques de l'époque. Cette invocation de Sopoćani au moment de construire sa propre fondation n'a pas été fortuite chez la reine Hélène. L'archevêque Danilo, biographe des souverains serbes, qui faisait partie de l'entourage immédiat de la reine Hélène et la connaissait fort bien, donne une longue description de la mort de cette Française qui fut reine des Serbes. Il commence par une paraphrase de la complainte du roi Milutin sur la mort de sa mère. Dans cette complainte, savamment agencée, le fils commence par énumérer les mérites de sa mère, soulignant la part qu'elle a prise à l'érection de Sopoćani. Ce passage, resté inaperçu, disait: „Bienheureuse es-tu, car c'est grâce à tes mérites et à tes bienfaits que l'on créa la coenobie de la Sainte-Trinité" (on pense à Sopoćani).

Par ce passage resté inaperçu de la vie de la reine Hélène, Danilo, dans sa description de la vie de cette Française qui entretenait des relations suivies avec le Littoral adriatique et l'Italie, jette un peu plus de lumière sur la genèse de la peinture murale de Sopoćani.

Les comparaisons que nous venons d'établir entre l'art de Sopoćani et les chefs-d'oeuvre de l'art occidental, en particulier la sculpture gothique française, s'insèrent mieux dans l'histoire de l'art européen du XIII^e siècle, depuis que la confirmation du fait que la reine Hélène, d'origine française, avait participé à la construction de Sopoćani. Or, Hélène était vraiment capable de trouver et d'engager les plus grands maîtres de l'Orient, partisans du nouveau style monumental byzantin. Son biographe Danilo nous la décrit comme protectrice des arts, souveraine instruite, elle-même femme de lettres, qui était en correspondance suivie avec les moines de Palestine, envoyait des dons à Saint-Pierre de Rome et fondait dans son pays des églises orthodoxes et catholiques. Apparentée à la noblesse française de Grèce, qui y était venue de Champagne et de Bourgogne, la reine Hélène appartenait sans aucun doute à cette élite de Latins d'Orient, instruits, qui, par leur activité ont exercé une large influence sur l'apparition de conceptions artistiques semblables dans l'Europe du XIII^e siècle.



Fig. 1. Iviron (Athos), Ms. № 5, tétraévangile, Transfiguration.

Fig. 2. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ccdex 61/2). (Das Musterbuch von W"), Transfiguration.





Fig. 3. Sopoćani, Première apparition de Jésus aux apôtres,
Les portes fermées, détail.



Fig. 4. Paris, Notre-Dame, Présentation, détail.

Fig. 5. Studenica, Kraljeva crkva, Descente aux Limbes.



Fig. 6. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex 61/2, („Das Musterbuch von W"), Descente aux Limbes.



Fig. 7. Ohrid, l'église de la Vierge Péribleptos, Ensevelissement du Christ, détail.

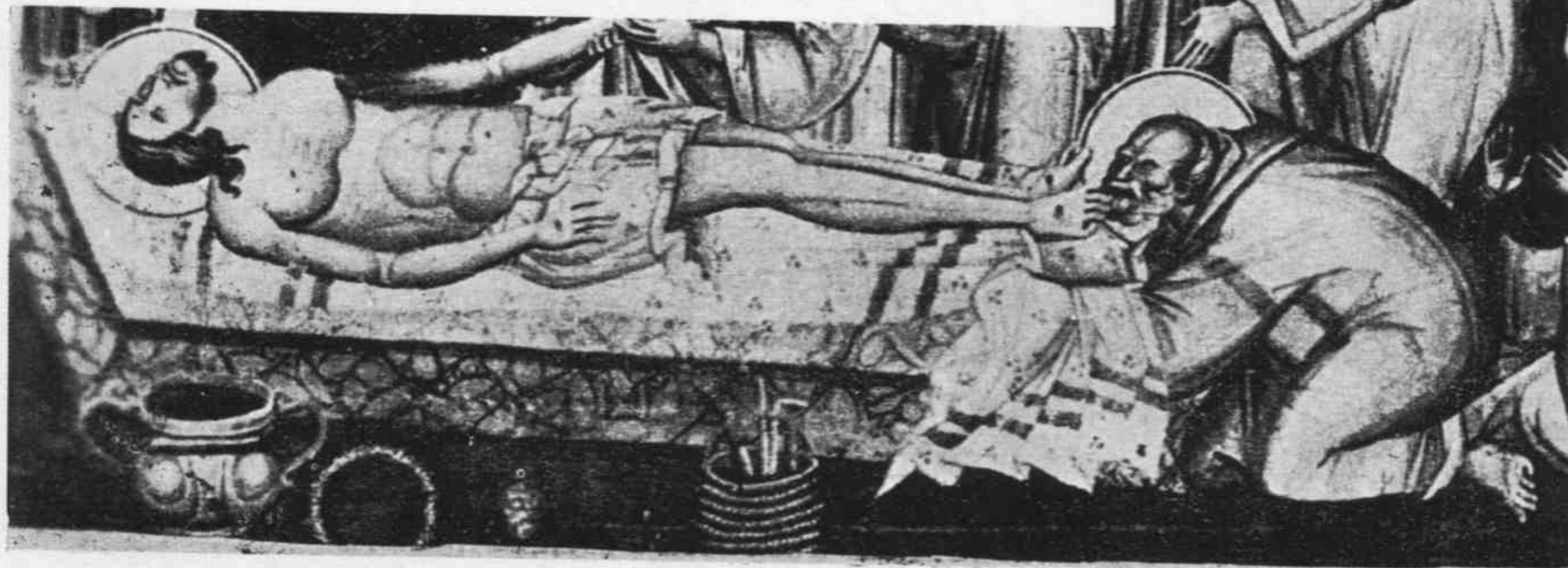
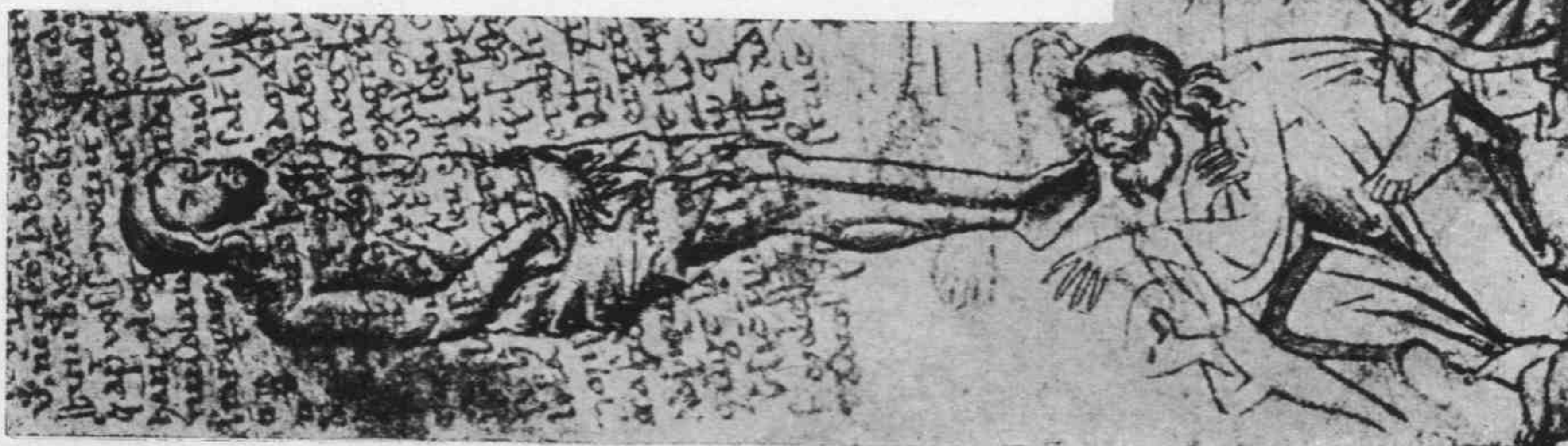


Fig. 8. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex 61/2 („Das Musterbuch von W.“). Ensevelissement du Christ, détail.



RADIVOJE LJUBINKOVIĆ

SUR LE SYMBOLISME DE L'HISTOIRE DE JOSEPH DU NARTHEX DE SOPOĆANI

„Mon enfant chéri, fait paître mon Israël, prends soin de lui, guide le comme Joseph l'agneau"
(Sava, Vie de Stefan Nemanja)

Il y a 40 ans, en 1925, l'éminent historien de l'art serbe, le regretté Vlad. R. Petković, publia dans le Bulletin de la Société scientifique de Skoplje, son étude sur la légende de Joseph dans la décoration du narthex de Sopoćani.[1] Depuis ce temps on ne revint plus sur la question.[2] Pourtant, singulière à certains points et, même unique, la rédaction sopoćanienne de l'Histoire de Joseph, mérite d'être réétudiée.

Cette légende, tirée de l' Ancien Testament, pour autant que nous le sachions, apparaît chez nous la première fois précisément à Sopoćani. Cent ans plus tard, nous la retrouvons

[1] V. R. Petković, *Priča o „prekrasnom Josifu" u Sopoćanima,* Glasnik Skopskog naučnog društva I, Skoplje 1925, 35—43, fig. 1—8.

[2] Les études, les documents, les oeuvres de synthèse et les monographies, consacrés à la décoration de Sopoćani et publiés ces derniers quarante ans, ne se sont pas intéressé spécialement au problème de l'Histoire de Joseph; cf. N. L. Okunev, *Sostav rospisi hrama v Sopočanah,* Byzantinoslavica, I, Prague 1929, 119—130; V. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskoga naroda,* Beograd 1950, 303—306; S. Radojčić, *Freske iz Sopoćana,* Beograd 1953, passim; O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei,* Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten — Kongress, München 1958, 28—29; R. Hamann-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert,* Giessen 1963, Plan 16, 17; V. J. Djurić, *Sopoćani,* Beograd 1963, 44—45, a, toutefois, attiré l'attention sur une association d'idées du biographe de Sava, Domentian," qui a comparé Sava à Joseph, et Siméon Nemanja à Jacob, père de Joseph". Il a souligné aussi „que cette même pensée fut développée par la suite par le moine Téodosije". Cependant, Djurić ne citait leurs comparaisons qu'en vue de l'idée consistant en ce que Joseph était l'exemple „ante legem" dans lequel on devinait la préfiguration de l'évèque de l'église contemporaine.

une seconde fois, au sud de l'Etat serbe, dans une région nouvellement acquise, à Ohrid. Elle tient de la décoration de l'exonarthex de l'église cathédrale de l'archevêché d'Ohrid — dédiée à la Sagesse Divine — Sainte-Sophie.[3] Dans notre peinture murale du Moyen âge nous n'en connaissons aucun autre exemple.[4] Il va sans dire que ces deux cycles — éloignés l'un de l'autre et par le temps et par l'espace — virent le monde sous des conditions et des ambiances politiques et géographiques diverses. C'est pourquoi ils diffèrent nettement l'un de l'autre et par leur art, et au point de vue iconographique, surtout par le choix des scènes qu'ils englobent.

Depuis les III$^{\text{ème}}$ et IV$^{\text{ème}}$ siècle déjà, en Occident à partir de Tertulien[5], en Orient à partir de saint Jean Chrysostome[6], la légende de Joseph servit, suivant l'adage théologique: „Novum Testamentum in Vetere latet, Vetus Testamentum in Novo patet", comme motif qui se prêtait à la comparaison avec la vie du Sauveur. On en choisissait les événements propres à être mis en contre-point vis-à-vis de ceux extraits de la vie du Christ. Avec le temps, les concordances se multiplièrent. Ainsi, la plus grande part des événements liés à la vie terrestre du Sauveur, trouva, grâce aux efforts des théologiens, leur préfiguration dans les faits et gestes tirés de la vie de Joseph, — de ce grand patriarche de l'Ancien Testament.[7]

---

[3] V. Petković, *Pregled,* 233.

[4] V. J. Djurić, *Nastanak graditeljskog stila moravske škole,* Zbornik za likovneume tnosti (Recherches sur l'art), I, Novi Sad 1965, 49, pense, que, sur la façade sud de l'église de la Vierge, ainsi que sur celle du grand narthex, de Peć, se trouvaient jadis plusieures scènes de l'Histoire de Joseph. Toutefois, lors de nos propres recherches à Peć nous n'arrivâmes pas aux mêmes résultats. Cependant, quelques scènes tirées des récits de l'Ancien Testament sont à discerner encore dans la décoration des façades sud et ouest du narthex, mais elles ne se rattachent pas à l'Histoire de Joseph.

[5] *Adversus Marcionem,* III, c. XVIII.

[6] *Migne,* P. G., LVI, 589.

[7] Ainsi, on avança, entre autres, les comparaisons suivantes: Joseph s'attire la jalousie à cause de ses songes prophétiques, le Christ provoque l'envie à cause de ses visions prophétiques; Joseph est poursuivi par la haine de ses frères, le Christ par celle des Juifs; Joseph était l'enfant préféré de Jacob, et le Christ était le fils bienaimé de son Père; les frères de Joseph méditent sa mort, les Juifs méditent, après la résurrection de Lazare, la mort du Christ; Joseph est jeté dans la citerne, le Christ est tombé entre les mains des soldats; Joseph est descendu dans la fosse de la mort et en sort vivant, le Christ est livré au sépulcre et revient vivant; Ruben trouva la fosse de Joseph vide, comme les myrophores le tombeau du Christ; Joseph est vendu par ses frères le Christ est vendu par Juda; Joseph est réduit à la servitude, le Christ est attaché à la croix; Joseph va en' Egypte comme le Christ monte au Calvaire; Joseph explique les songes de l'échançon et du pannetier, le Christ promet au bon larron la vie éternelle; Joseph sort de la prison, le Christ ressuscité descend aux Limbes; Joseph arrive aux honneurs, le Christ, après ses souffrances terrestres, monte vers son Père; Joseph procure du pain en abondance au peuple affamé d'Egypte, le Christ satisfait les nations du monde entier avec le pain céleste; Joseph est adoré par ses frères, le Christ est adoré par les anges; etc etc. (Cf. entre autres Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie,* sous „Joseph" col. 2643, 2644, 2654—2655; P. Fabre, *Le développement de l'Histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles,* Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, XXXIX, Rome 1921—1922, 193—211; M. Schapiro, *The Joseph scenes on the Maximianus Throne in Ravenna,* Gazette des Beaux Arts, XL (94 année), Paris, 1952, 23—38 (traduction française: 72—76.)

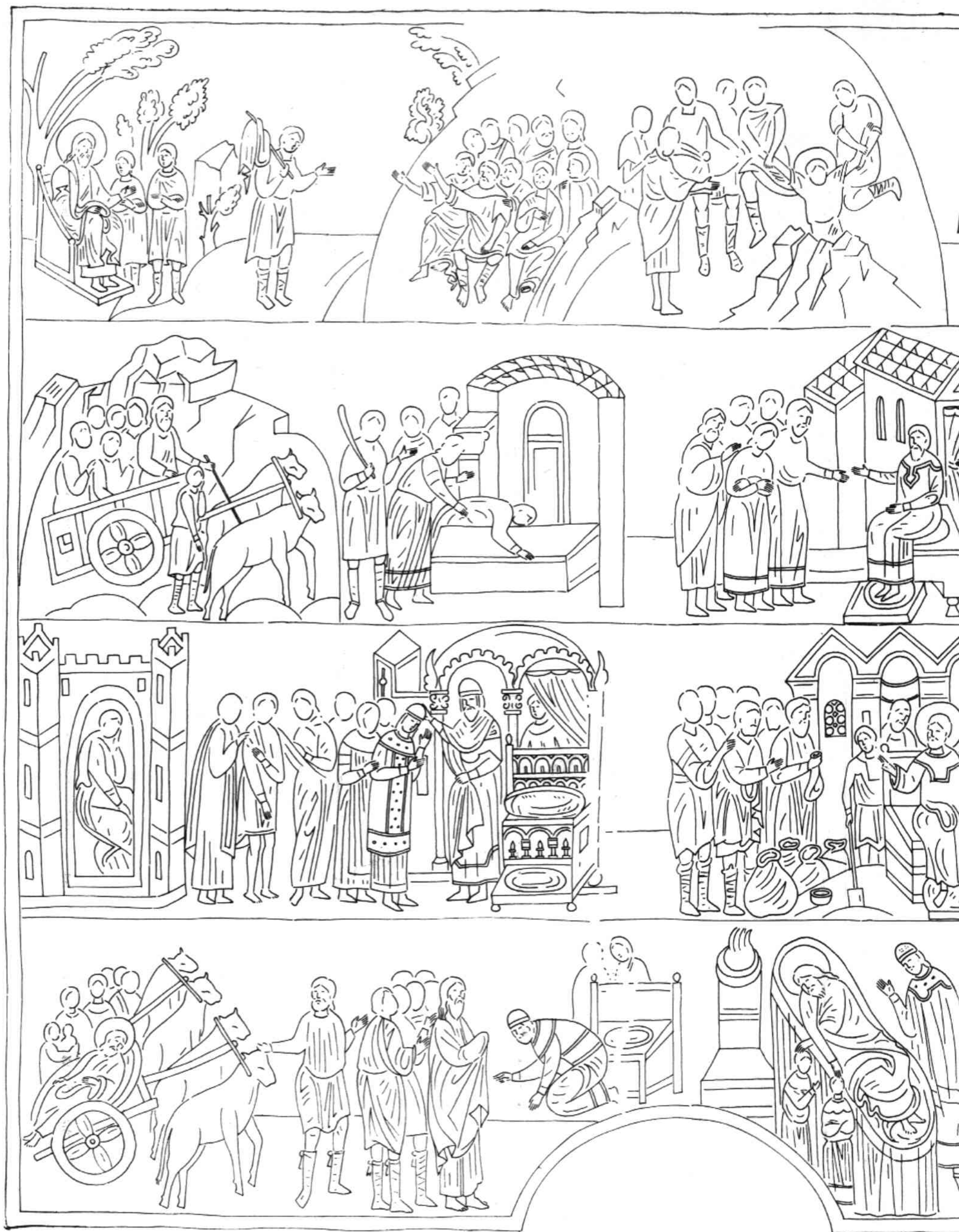
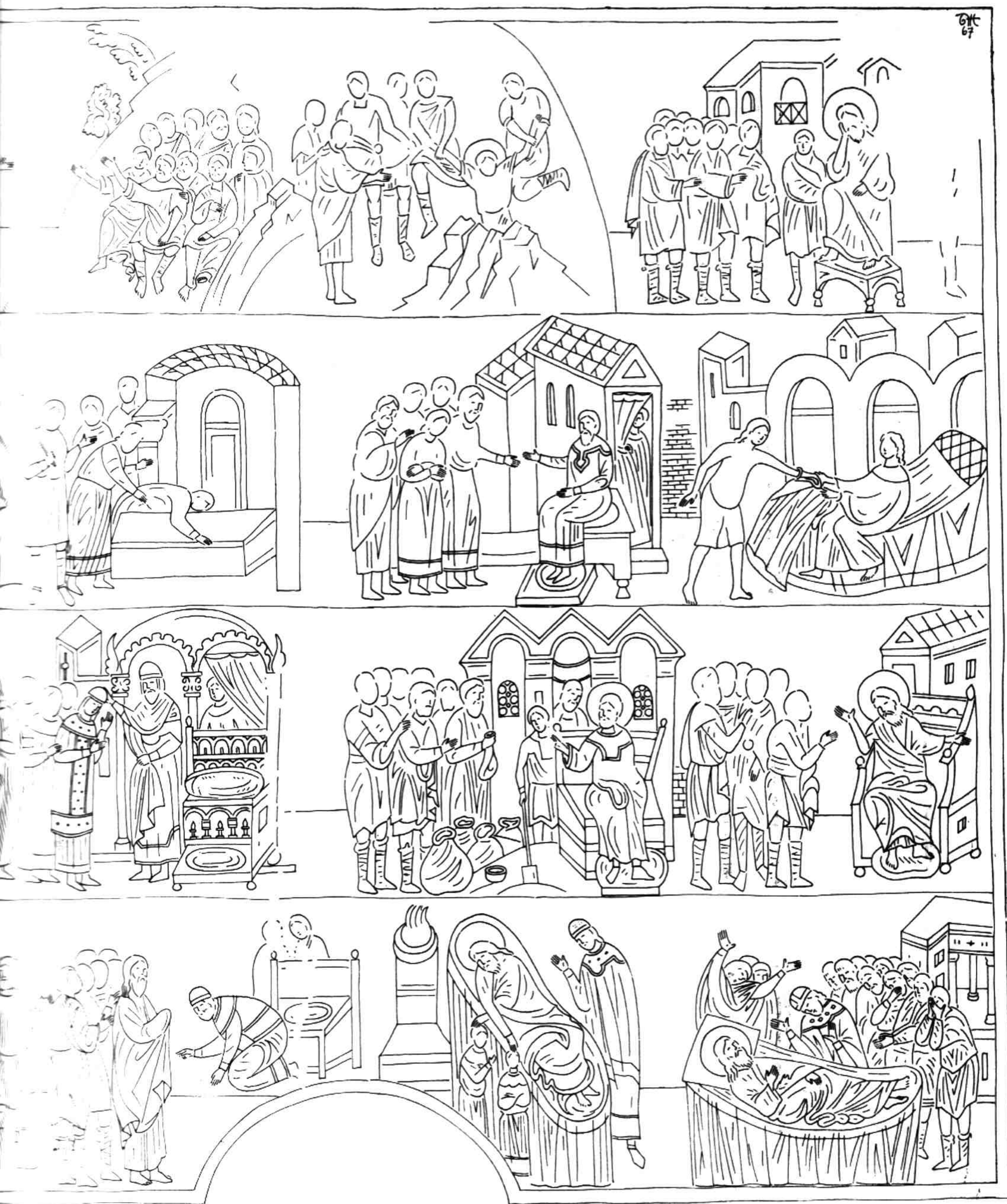


Planche I. La repartition du décor sur la paroi occidentale du narthex. (Reproduit d'après: V. Djurić, Sopoćan



... décor sur la paroi occidentale du narthex. (Reproduit d'après: V. Djurić, Sopoćani, Beograd 1963, pl. sur p. 133).

Ce penchant à comparer les faits „ante legem" à ceux „post legem" était en grande vogue dans le monde chrétien dès ses débuts. Dans la décoration monumentale, celle de Saint-Jean de Latran[8], par exemple, ainsi que dans celle d'un autre monument, situé à Ravenne, dont Helpidius Rusticus (+ 533) nous a conservé les tituli[9], on a opposé, entre autres, la Trahison de Juda à Joseph vendu par ses frères aux marchands ismaélites. — Les exemples que nous apportent les décorations de Saint-Ambroise de Milan[10], de Saint-Paul-hors-les-murs[11], et de Sainte-Marie-Antique à Rome[12], sont plus riches en scènes de l'Histoire de Joseph. Cependant, elles ne sont pas accompagnées de scènes correspondantes extraites de la Vie du Christ (si toutefois celles-ci ne furent pas entre-temps ruinées). Toutefois on ne saurait avancer que ces scènes, malgré l'absence de concordances, ne dissimulent des allusions aux événements précis de la Vie du Sauveur. Au contraire.

A partir du IX^{ème} siècle les représentations de l'Histoire de Joseph sont moins fréquentes.[13] A l'heure actuelle, dans la peinture murale, nous ne connaissons que les exemples apportés par la décoration de Saint-Marc à Venise[14], par celle de Sopoćani et par celle d'Ohrid.

[8] Fabre, *op. cit.* 196.

[9] L. Bréhier, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours,* Paris 1928, 93—94; Fabre, *op. cit.* 203.

[10] Fabre, *op. cit.* 200

[11] Ibid, 200—201.

[12] V. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique,* Rome 1911, 360 ss.

[13] Les exemples fournis par les enluminures sont plus nombreux. Ainsi, la légende de Joseph est représentée outre la Genèse de Vienne (H. Gerstinger, *Die Wiener-Genesis,* Wien 1931, 97 et ss.) et la Bible de Cotton (J. J. Tikkanen, *Die Genesismozaiken von S. Marco in Venedig, und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, nebst einer Untersuchung über der Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung, besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst,* Acta societatis scientiarum Fenicae, Helsingfors 1889, passim) qui sont plus anciens, aussi, dans le Paris. Gr. 510 (H. Omont, *Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs en ontiale et en miniscule de la Bibliothèque Nationale du IVe au XIIe siècle,* Paris 1892, T. XXVI/16—17). Dans les deux Octateuques de Vatican, No. 746 et 747 (Cabrol-Leclercq, *op. cit.,* 2648), et dans l'Octateuque de Saraï, S № 8. Certains épisodes tirés de la vie de Joseph sont insérés dans quelques psautiers enluminés, entre autre, dans le Psautier serbe de la seconde moitié du XIV-e siècle, actuellement dans la Bibliothèque de Münich. Dans ce dernier, trois miniatures représentant: Joseph ordonné gouverneur d'Egypte; Joseph régent,parcourt le pays d'Egypte, et Jacob avec sa nombreuse famille voyage vers l'Egypte pour rejoindre son fils Joseph — sont réservées à illustrer les passages 21 à 23 du psaume 105 (J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters,* Denkschriften der Kais. Akad. d. Wiss., Bd. XXII, Wien, 1906, 53—54, No. 76—78. T. XXXIII—XXXIV).

En principe, les arts mineurs fournissent des exemples plus anciens — d'avant le IX-e siècle: la chaire de Maximien à Ravenne (G. Bovini: *I principali monumenti paleocristiani del Museo Arcivescovile di Ravenna, XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina,* Ravenna 1964, 62—95, avec littérature, p. 64. no. 12), la pyxide de la collection Vassilievski, aujourd'hui à l'Ermitage (A. V. Bank, *Iskusstvo Vizantii v sobranii gosudarstvenogo Ermitaža,* Leningrad 1960, 121, pl. 27—28; Ibid. *Vizantijskoe iskusstvo,* Leningrad — Moskva 1965, p. 283, pl. 43—44.) et le tissus copte de la collection Goleniščev (Cabrol-Leclercq, *op. cit.,* 2648, fig. 6320). Pourtant quelques objets de date plus recente sont à mentionner, par exemple, l'amvon de Naples (P. Fabre, *op. cit.* 208), le coffret byzantin de Sens, dit „la Sainte Châsse" (*Les trésors des églises de France, Musée des Arts décoratifs — catalogue,* Paris, 1965, No. 816, p. 433, pl. 103).

[14] O. Demus, *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig,* Boden bei Wien 1935, 54—57.

Soulignons tout de suite, que, dans les cas cités, le choix des thèmes et le nombre des scènes n'est pas le même. — Nous avons déjà dit, que, sur cetrains monuments des époques antérieures on ne représentait que quelques épisodes. Par exemple, à Saint-Ambroise on n'en a figuré que quatre, trandis qu' à Saint-Marc de Venise quarante deux. A ce qu'il semble, à Ohrid les scènes étaient plus nombreuses encore. Melheureusement, la décoration de l'exonarthex a beaucoup souffert, et, une grande partie des parois, jadis reservée aux scènes tirées de l'Histoire de Joseph, est aujourd'hui dépourvue de peinture. Toutefois, le nombre des scènes conservées atteint le chiffre important de vingthuit. Avec ses 18 épisodes, le cycle de Sopoćani peut être considéré comme un cycle moyen.

A. — L'ENSEMBLE DE SOPOĆANI — APERÇU GÉNÉRAL

La légende est représentée sur la paroi occidentale du narthex. Elle est répartie en quatre registres dont les scènes s'ensuivent de gauche à droite sans être séparées artificiellement l'une de l'autre. L'Histoire débute dans la quatrième rangée, au-dessous de la fenêtre qui se trouve au sommet du mur ouest, et se termine dans la première — qui touche la lunette de la porte d'entrée.

Le cycle s'est conservé au complet, tel que le peintre l'avait conçu. Il est vrai que Petković pensait qu'une autre rangée, précedant la quatrième, avait dû exister.[15] D'après lui, elle devait se trouver au sommet de la paroi. Il supposait qu'elle pouvait contenir les scènes se rapportant aux songes de Joseph. Cependant, il n'en est rien. Dans cette zone, très mutilée d'ailleurs, on peut discerner, comme l'a déjà remarqué Okunjev, au sud de la fenêtre, les fragments du Sacrifice d'Abraham, aux figures monumentales, celles là dépassant de loin les proportions des personnages figurés dans l'Histoire de Joseph.

L'Histoire, en elle-même, comprend, nous l'avons dit 18 scènes (Pl. 1). Au quatrième registre, c'est-à-dire, au sommet de l'ensemble, le peintre a représenté: I — Jacob ordonne à Joseph de rejoindre ses frères au mont de Sihem; II — Joseph trouve ses frères; III — Les frères jettent Joseph dans la citerne; IV — Les frères informent Jacob de la soi-disante mort de Joseph. — Le troisième registre contient les scènes suivantes: V — Joseph emmené par les marchands Ismaélites; VI — Joseph pleure sur le tombeau de sa mère; VII — Joseph est vendu à Potiphar; VIII — La chasteté de Joseph. — Au deuxième registre sont les scènes: IX — Joseph en prison; X — Joseph libéré de la prison; XI — Joseph promu gouverneur d'Egypte; XII — La coupe est retrouvée dans le sac de Benjamin; XIII — Jacob apprend que son fils est en vie. Enfin, au registre inférieur, au premier, on a illustré: XIV — Le départ de Jacob pour l'Egypte; XV — La rencontre de Jacob et de Joseph; XVI — L'Autel des sacrifices; XVII — Jacob bénit les enfants de Joseph — ses petit fils — Ephraïm et Manassé; et, XVIII — comme dernière scène de cette rangée et du cycle entier: — La mort de Jacob.

[15] V. Petković, *Pregled*, 233.

Le répertoire du cycle sopoćanien démontre que cet ensemble n'embrasse aucune des scènes consacrées aux songes prophétiques, pas plus qu'à leur interprétation. Il en est de même pour les scènes des festins. — Cette particularité est déjà caractéristique à elle seule. Ajoutons qu'il y en a une autre qui n'est pas moins significative. Elle consiste dans l'interprétation toute spéciale des événements décrits dans la Genèse. — Ainsi, et nous ne citons qu'à titre d'exemple, — la robe que porte Joseph dans les trois premiers épisodes, ne se distingue nullement des vêtements de ses frères. Toutefois, le récit de la Genèse (37/3) est formel sur ce point: „Israël aimait Joseph plus que tous ses autres fils, parce qu'il l'avait eu dans sa vieillesse; et il lui fit une tunique de plusieurs couleurs". Dans la plus grande part des autres rédactions de l'Histoire, on a tenu compte de ce fait. Pourtant, le peintre de Sopoćani l'a négligé. — Signalons encore deux exemples, à peu près du même genre. Ainsi, à la scène représentant „Joseph promu gouverneur d'Egypte" (scène XI de notre liste) — le maître de Sopoćani s'est plu à y apporter une légère modification. Néanmoins dans le Paris. Gr. 510, par exemple, le pharaon ordonne Joseph tout en restant assis sur son trône. A Sopoćani, cependant, Joseph et le pharaon, sont debout tout deux. Sur la gauche de ce dernier est représenté un trône vide intentionnellement souligné. Ce détail semble suggérer plutôt une succesion au trône qu'une investiture. D'ailleurs, la véracité probable de cette conjecture est renforcée par le fait que Joseph porte des vêtements semblables, ou presque, à ceux du pharaon. — Dans les scènes „Joseph est emmené par les marchands Ismaélites" (scène V) et „Le départ de Jacob pour l'Egypte" (scène XIV), le transport ne s'effectue pas, comme nous le montrent les autres monuments, sur chameaux ou sur des mulets, mais par charrettes à deux roues, trainées par une ou deux paires de boeufs. Remarquons encore que le „départ de Jacob" ne comporte, outre le vieux Israélite, que quelques autres personnages. A Sainte-Sophie d'Ohrid, et dans le psautier serbe de Münich, pour ne citer que les monuments qui sont chronologiquement les plus proches de Sopoćani, Jacob est accompagné par sa nombreuse famille: ses fils, leurs femmes et leurs enfants.

Enfin, outre l'absence de certains épisodes, et en plus des différences dans l'interprétation de quelques détails, soi-disant secondaires, la rédaction sopoćanienne s'est approprié deux scènes que nous estimons être uniques dans la peinture monumentale. Ce sont „Joseph libéré de la prison" (scène X) et „Joseph pleurant sur le tombeau de sa mère" (scène VI). La première est mentionnée par la Genèse (41, 14), tandis que l'Histoire de Joseph ne parle pas de la seconde. La Genèse, cependant, dans deux passages (35/19—20), qui précèdent le récit de Joseph proprement dit, mentionne le monument funéraire de Rachel, mais ne dit pas que Joseph — fils de Rachel — vint pleurer sur sa tombe. Soulignons que cet événement est particulièrement développé dans les rédactions judaïques et arabes de la légende de Joseph.[16]

De telles dérogations aux usages arrétés ne peuvent être qu'intentionnelles et voulues.

Narrant la vie de Siméon Nemanja, ou celle de saint Sava, nos biographes du XIII^{ème} siècle recourent très souvent à l'Ancien Testament et à ses protagonistes. C'est surtout la Genèse qui inspira les lettrés. Ainsi, Nemanja est en principe comparé à Jacob. Ce dernier

[16] I. Porfirev, *Apokrifičeskija skazanija o vethozavetnih licah i sobitijah,* Kazan 1873, 53; Jeanne and Otto Pächt, *An unknown cycle of illustrations of the livre of Joseph,* Cahiers Archéologiques VII, 1954, 39. pl. XVII/1

est par eux presque toujours surnommé „le premier Israël", tandis que Nemanja, à l'encontre de Jacob, est dénommé „le second Israël". Ce surnom que l'ange donna à Jacob après avoir lutté sans succès avec lui (Genèse, 32/24—32), nos biographes s'en étaient saisis à juste titre. Le symbolisme que dissimulaient les paroles de l'ange: „Ton nom ne sera plus Jacob, mais Israël, car tu as lutté avec Dieu et avec les hommes, et tu as vaincu" (Gen., 32/28), décida, selon toute évidence, du choix.

Décrivant les événements qui accompagnaient l'abdication de Nemanja et le transfert du pouvoir à son second fils Stefan („qu'il couronna et bénit, comme jadis Isaac avait béni Jacob"[17]), Sava reproduit les conseils que, d'après lui, Nemanja prononça à l'adresse de son fils — son successeur: „Mon enfant chéri, fais paître mon Israël, prends soin de lui, guide le comme Joseph l'agneau".[18] Et, avant qu'il mourut, Sava l'entendit dire: „O, tout-puissant! O, Dieu de mes ancêtres, Dieu d'Abraham, D'Isaac, de Jacob et de toute leur semence illuminée, veille sur mes descendants, renforce leur pouvoir dans l'Etat que je leur cède, que la Très Sainte les aide, et que ma prière pécheresse soit avec eux . . ."[19]

Comme nous venons de le voir, saint Sava fut le premier à formuler cette concordance étonnante. Il fut le premier à comparer son père à Jacob, et son peuple au peuple d'Israël. Il fut, enfin, le premier à se servir du récit de l'Histoire de Joseph en vue de glorifier le prestige de son père, celui de sa famille et enfin de renforcer celui de son peuple.

D'ailleurs, voyons ce qu'il dit encore:

En nous apportant son témoignage sur la translation des restes de son saint père (saint Siméon) de Hilandar au pays natal, Sava écrit: „Ainsi, pareillement à Joseph, qui d'Egypte transféra le corps de son père dans la terre promise, les fils du bienheureux et du très pieux Siméon, secondés par les grands seigneurs du pays, ramenèrent . . . le corps de leur père . . ." de Hilandar en Serbie.[20]

L'imagination littéraire de Sava, influença ses confrères lettrés. Par la suite, elle s'empara aussi de celle du rédacteur et du peintre de l'Histoire de Joseph de Sopoćani. C'est ce que nos recherches vont confirmer.

B. — ANALYSE DES SCÈNES — DE LEUR RAPPORT AVEC LES TEXTES DE LA GENÈSE ET AVEC LES RÉCITS DE NOS BIOGRAPHES DU XIIIème SIÈCLE.

I — La première scène représente, conformément à l'identification proposée par Petković, *Jacob demandant à Joseph de rejoindre ses frères au mont Sihem* (Fig. 1). Toutefois,

[17] *Spisi svetoga Save i Stevana Prvovenčanog,* Traduit en serbe moderne par L. Mirković, Beograd, 1939, 116, cf. aussi p. 27 (par suite cité: Mirković, Spisi)

[18] Ibid, 116.

[19] Ibid, 129.

[20] V. Ćorović, *Spisi sv. Save,* Beograd — Sremski Karlovci, 1928, 173.

nous le précisons, deux détails de cette scène s'écartent du récit de la Genèse et des modèles déjà arrêtés de l'épisode. L'écart peut être considéré insignifiant, comme l'a pensé Petković, en vérité il est important.

Néanmoins, l'épisode comprend, sauf Joseph et Jacob (Gen. 37/12—14), encore deux personnages: l'un est, selon toute apparence, Benjamin (c'est aussi l'avis de Petković), le fils cadet de Jacob et de Rachel (Gen., 35/16—18). Avec Joseph, il est représenté (comme son frère ainé) debout, tourné vers son père, écoutant ses dires, la tête légèrement inclinée, les mains sur la poitrine — geste de soumission et d'obéissance. L'autre personnage, que nous croyons avoir discerné, serait un serviteur — le serviteur de Jacob. On l'aperçoit à peine sur l'extrême gauche de l'épisode. Sa figure, rongée par le salpêtre, paraît être noyée dans le fond. Petković ne l'a pas signalée. Nous croyons même deviner çà et là le dessin des mains perdu dans les nuages des couleurs détériorées. Il se tient debout derrière Jacob, qui est assis sur son „trône" et lève sa main gauche vers ses deux fils préférés.[20a]

Aux passages correspondants de la Genèse (37/12—14), il n'y a aucune mention ni de la présence du serviteur, ni de la présence de Benjamin. En ce qui concerne le premier, c'est-à-dire, le serviteur, il n'apparaît que dans l'iconographie impériale byzantine et alors seulement dans les cas où l'on prononce, au nom des lois sacrées, de l'Etat oecuménique et de son église, ou, au nom de Dieu lui-même, une sentence, une décision d'ordre général, ainsi: dans la scène „Pilate se lave les mains après avoir jugé le Seigneur" (derrière son trône se trouvent un ou deux serviteurs); dans les représentations des conciles oecuméniques (derrière l'empereur trônant, un ou deux serviteurs); dans le Jugement dernier (derrière le Juge suprême trônant, se trouvent ses serviteurs — l'armée céleste — les anges), et ainsi de suite. A part cela, sa présence ne se trouve signalée dans aucun des exemples connus de l'épisode en question de l'Histoire de Joseph.

Nous venons de le dire, la présence de Benjamin, dans notre scène, ne correspond pas non plus au témoignage de la Genèse. Pourtant, en consultant nos biographes, de même que les données historiques relatives à l'histoire serbe de l'époque, nous approchons à une explication plausible.

Dans la „Vie de saint Siméon", Domentian a comparé Siméon et Sava à Jacob et Joseph: „Jacob avait dans sa vieillesse Joseph qu'il préféra entre tous ses enfants, de même, notre très pieux père Siméon avait, lui aussi, un fils, son cadet, qu'il préféra. Au baptême on le nomma Rastko, mais il devint Sava".[21] — Précisons que Nemanja avait trois fils: Vukan, Stefan et Sava. De ces trois, nous venons de l'apprendre, c'est son fils cadet qu'il préféra. Mais le second, lui aussi, connut en partie sa préférence. Or, ce fut Stefan, son second, et non pas Vukan, son ainé, qui lui succéda au trône après son abdication. A cette action de Nemanja, Sava apporta

[20a] Malgré l'insuffisance de données précises et malgré mes hésitations sur la présence de ce personnage dans notre scène, j'ai cru utile de signaler ma remarque. Le fait est que dans la quatrième scène du même registre représentant: „Les frères informant Jacob de la soi-disante mort de Joseph", dans une ambiance pareille à celle de notre scène, on aperçoit aussi un personnage debout derrière Jacob assis. Ce détail corrobore l'observation faite au sujet de la première scène.

[21] Domentian, *Životi svetoga Save i svetog Simeona*, traduit en serbe moderne par L. Mirković, ed. Srpska Književna zadruga, No. 282, Beograd, 1938, 242 (cité par la suite: Mirković, *Domentijan*).

dans la vie de son père le commentaire suivant: Nemanja „couronna et béni (Stefan), comme jadis Isaac avait béni Jacob". Selon toute évidence, pour des raisons valables (politiques ou autres), Vukan ne jouissait pas de la bienveillance de son père.

Cependant, dans la dite scène, le peintre, fidèle aux faits qu'il cherchait à reproduire dans son langage de symboles, a représenté, à l'arrière plan des figures de Joseph et de Benjamin, trois arbres — trois rejetons fleurissants (Sava, Stefan et Vukan?), tandis que derrière Jacob est un tronc tordu par l'âge.

II et III — La seconde scène du cycle de Sopoćani: *Joseph trouve ses fères* (Fig. 1) se distingue par quelques particularités qui passent inaperçues au premier abord. — Néanmoins, dans un paysage montagneux, sur la droite de la composition, on a figuré, en groupe, les dix frères de Joseph. Les figures sont en majorité assises, suggérant de ce fait l'attente. Les autres frères, nous semble-t-il, sont représentés debout. Les deux frères en tête du groupe, tendent leurs mains vers Joseph, apparemment en signe d'appel. L'un d'eux, celui que le peintre a placé au premier plan, se distingue de tous les autres par ses cheveux grisonnants. Ce serait, probablement, l'aîné des frères, Ruben, celui dont la Genèse dit être „le fils premier né de Jacob" (36/23). Sur le côté gauche de l'ensemble est représenté Joseph. Il est debout, tourné vers ses frères, ouvrant les mains comme pour dire, me voilà. Entre lui et le groupe est le vide. Le paysage à l'arrière plan de Joseph est tout autre que celui qui sert de fond aux figures de ses frères. C'est évident, le peintre s'est efforcé de souligner la différence entre l'un et l'autre ensemble de la scène. — Mais, à part cela, notons encore un détail. Derrière Joseph, au pied du monticule qui forme son arrière plan, se dessine le tronc robuste d'un arbre. De ce tronc pousse un rejeton, pareil à ceux, déjà mentionnés, de la scène précédante. Et, pour renforcer le rapprochement qu'il voulait faire, le rédacteur a courbé la tige du rejeton en fleur du côté de Joseph.

Peut-être que toutes ces particularités ne sont pas sans rapport avec nos recherches.

Le troisième épisode: *Joseph jeté par ses frères dans la citerne* (Fig. 2) est rédigé (d'après ce que nous avons pu constater nous-même) selon son modèle iconographique courant. On ne discerne aucun changement.

Consultons à présent nos sources:

Le récit de la Genèse, relatif à ces deux épisodes, est rédigé comme suit: „Lorsque Joseph fut arrivé auprès de ses frères, ils le dépouillèrent de sa tunique, de la tunique de plusieurs couleurs, qu'il avait sur lui. Ils le prirent, et le jetèrent dans la citerne" (Genèse, 37/23—24).

Le roi Stefan Prvovenčani dans sa biographie sur Nemanja, relatant les luttes des frères, contre celui-ci, insiste sur le fait que son père fut emprisonné par ses frères, après les avoir rejoints sur leur invitation: „Les frères, *de concert avec leur aîné* qui en ce temps gouvernait la Serbie, invitèrent ce bienheureux et saint homme (de les rejoindre) et, après l'avoir saisi, ils le jetèrent dans les fers et l'enfermèrent dans une grotte; de même en firent jadis les frères de Joseph en jetant celui-ci dans la fosse".[22]

[22] Mirković, *Spisi*, 175.

Le récit de la Genèse est lapidaire. On ne saurait y discerner tous les détails que contiennent les deux épisodes de notre cycle. Mais, le texte de Prvovenčani est plus explicite, il s'adapte, en tous points, à ce que nous venons de dire au sujet de la seconde et de la troisième scène de Sopoćani.[23]

Cependant, ajoutons aux parallèles établies encore une, celle-là portant sur la représentation de l'arbre mentionné au terme de notre description de la seconde scène. — Parlant de la naissance de Sava, Domentian nous donne l'image suivante: „Et la bienheureuse Ana (épouse de Nemanja) fécondée dans ses entrailles, enfanta par la volonté de Dieu, un fils — un rejeton qui germa bien d'une bonne racine".[24]

IV — Le quatrième épisode: *Les frères informent Jacob de la soi-disante mort de Joseph*, où, pour être conforme aux témoignages de la Genèse (37/32—35): *Jacob reconnaît la tunique ensanglantée de Joseph* (Fig. 2) — intacte au temps de Petković, est à présent, en certaines parties, visiblement endommagée. La droite de l'épisode, où était représenté Jacob sur son trône, derrière lequel se tenait, comme dans la première scène — un serviteur(?), est aujourd'hui presque indiscernable. Peut-être, contenait-elle quelques précisions qui nous auraient été utiles dans nos recherches actuelles. En ce moment, nous ne saurions insister que sur des points précis. La composition semble être conforme aux usages: les dix frères se tiennent debout devant Jacob — l'ainé Ruben, en tête du groupe. Jacob est assis sur son fauteuil à deux bras, plus luxueux que d'ordinaire. Ici aussi, l'attitude du personnage dernière le trône reste imprécise. Relevons cependant un détail, contraire au récit de la Genèse (37/34—35): Jacob ne déchire pas ses vêtements saisi de désespoir, il ne lève pas ses mains vers les cieux, au contraire, on dirait qu'il médite, accoudé sur son fauteuil. A l'arrière-plan est représentée une maison spacieuse aux colonnes devant un portique.

Les concordances que nous avons extraites de nos textes biographiques ne font aucune allusion directe à l'épisode. Cependant, Domentian nous a laissé un passage caractéristique, qui, complété par quelques autres, tirés de Domentian ou de Teodosije, contribuera à la compréhension du sous-entendu caché de notre scène. Ce passage, Domentian l'a inséré dans son récit touchant la décision de Nemanja de rejoindre son fils au Mont Athos. Domentian nous renvoit à une lettre que, d'après lui, Sava avait écrit à Nemanja. Entre autres, elle contenait la phrase suivante: „Viens, ô toi (il est question de Nemanja), égal à Jacob ... qui s'est rendu en Egypte afin de rejoindre son enfant divin Joseph ... celui qui consola les sanglots douloureux des jours innombrables de la grande vieillesse de ce saint Israélite qui n'espérait pas arriver

[23] Stefan est seul à faire allusion à la seconde scène du cycle. Les autres biographes la passent sous silence. Mais pour la troisième, nous avons encore Domentian: „Et les frères, impies, enfermèrent le bienheureux (Nemanja) dans une caverne, ce que firent, dans les temps passés, les frères de Joseph en jetant leur divin frère dans la citerne" (Mirković, *Domentijan* 229). — On ne saurait négliger le texte: „Et après s'être conseillé avec leur frère ainé qui gouvernait alors les terres serbes, les frères convoquèrent un grand concile, que lui (Nemanja) ne put éviter . . . et, en place de l'amour qu'ils lui devaient, ils le jetèrent dans les fers . . ." (op. cit. 228), dans lequel on perçoit, toutefois, une allusion éttoufée, portant sur le second épisode de l'Histoire de Joseph.

[24] Mirković, *Domentijan*, 28.

au plus grand des bonheurs après avoir perdu (son fils) . . . et, tous les deux ils sombraient dans la tristesse, car ils ne connaissaient pas la grande décision divine..." qu'ils allaient se revoir encore en ce monde de leur vivant.[25]

Ce passage — dans lequel on revient à la comparaison déjà connue entre Siméon et Sava, d'une part, et entre les deux patriarches de l'Ancien Testament, de l'autre, — est rendu encore plus éloquent, nous venons de le dire, à la suite de quelques autres passages de Domentian et de Teodosije, concernant la fuite de Sava pour la Montagne Sainte (le Mont Athos). A cet égard, les récits relatant les messages que Sava adressa aux membres de sa poursuite (venus le reprendre pour le ramener aux parents), sont de la plus grande importance. Néanmoins, Domentian raconte que Sava, après s'être fait moine, adressa à ses persécuteurs du haut d'une tour du monastère Saint-Pantéleïmon, les paroles suivantes: „Me voilà, je suis là, ne me cherchez plus, n'importunez plus la confrérie de ces saints moines, regardez plutôt pourquoi je suis venu dans ce divin endroit". — Et il leur montra ses cheveux coupés, et ses habits de moine, puis, après leur avoir donné ses cheveux, il leur parla: „Donnez ceci à mes parents, afin qu'ils croient à la réalité des faits que vous leurs direz à mon sujet".[26]

Ainsi parle Domentian. Teodosije, plus explicite, complète ce récit: „Après avoir parlé, Sava leur jeta ses habits, il leur jeta ses cheveux d'adolescent, et, avec tout cela il leur donna une lettre qu'il avait adressée à ses parents: *„Ne vous chagrinez pas, priait-il, ne pleurez pas comme si j'étais mort. Au contraire, priez Dieu, je vous en conjure, afin que grâce à vos prières je réussisse dans mon entreprise*. Et vous mêmes, si la force vous en est donnée, soignez votre âme et n'entreprenez rien en vue de me revoir là-bas (c.-à-d. en Serbie) de votre vivant, pourtant, si Dieu le veut, je recevrai et verrai, ici, dans la Montagne Sainte, mon maître — mon père, et je me réjouirai de sa sainte et honorable vieillesse et je m'abreuverai à son doux et éternel amour..."[27] (Puis, continuant sa narration, Teodosije dit, que les persécuteurs „ramassèrent sa robe et ses cheveux resplendissants, et sa lettre..." ... „puis pleurèrent comme s'il était mort en se lamentant: „ ... O, habit de l'espéré, tu brûleras l'espoir de ceux qui t'attendent. Comment te porter et te montrer à ses parents et ses frères, quand, comme une lance ou une épée, tu est tranchant sur tous tes bords . . .")[28]

Ainsi, épaulés par les témoignages de Domentian et de Teodosije nous devinons l'idée qu'eut le rédacteur en concevant l'épisode „Les frères informent Jacob de la soi-disante mort de Joseph". — Jacob, nous avons insisté là-dessus tout à l'heure, ne s'abandonne pas au désespoir, il ne déchire pas ses vêtements, il ne soulève pas ses mains. Au contraire, l'air pensif,

---

[25] Mirković, *Domentijan*, 263.

[26] Ibid. 34.

[27] *Stare srpske biografije*, traduit et commentè par *par* M. Bašić, Beograd 1930, 100 (cité par la suite: Bašić, *Biografije*).

[28] Ibid., 101. Le texte est cité entre crochets. Il n'est pas en rapport direct avec la question posée. Nous l'avons conservé par respect de son intégrité et aussi pour démontrer la richesse du vocabulaire de son auteur, que ce soit Sava ou Teodosije. D'ailleurs, dans notre analyse de la sixième scène, nous allons nous référer par endroits aussi à cette partie du texte.

assis sur son trône, il médite. D'après nous c'est précisément ce que le rédacteur a voulu montrer: Nemanja, après avoir lu la lettre de Sava, ne négligea pas les conseils de son fils.

V — Pour la cinquième épisode: *Joseph emmené par les marchands Ismaélites* (Fig. 1) les concordances avancées par nos biographes sont plus directes. Dans sa narration des mésavantures de Nemanja durant les luttes avec ses frères, Domentian (La vie de saint Siméon) s'est servi de la parallèle suivante: „Et de Sihem, avec Joseph, les marchands Ismaélites se sont dirigés, vers l'Egypte, tandis que ce bienheureux père fut éloigné, de force, de ces terres orientales pour être enfermé dans une grotte — une prison austère — qui se trouvait à l'ouest du pays".[29] Ainsi, dans son oeuvre sur la vie de Nemanja, rédigée en 1264, Domentian compare Joseph au grand ancêtre des Némanides, dont, suivant l'écrivain, germèrent les descendants de la grande dynastie régnante, comme de Jessé naquirent les ancêtres du Christ.[30] Dix ou vingt ans auparavant, alors qu'il rédigeait la vie de saint Sava, Domentian fit autre chose, il confronta l'épisode de „Joseph emmené par les marchands Ismaélites aux événements concernant le départ de Sava pour le Mont Athos: „Il (Sava) ne fut pas vendu par ses frères à l'exemple de Joseph, mais, guidé par Dieu lui-même et grâce aux prières de la Très Sainte Vierge, il fut transporté des terres serbes à la Montagne Sainte . . ."[31]

Ainsi, l'association d'idées suggérée par l'épisode en question nous est rendu accessible grâce aux textes de Domentian. De ces textes il s'ensuit que le voyage de Joseph en Egypte est comparable, soit à un événement précis de la vie même de saint Siméon Nemanja, soit à un autre, tiré de la vie de saint Sava. De toute façon, son symbolisme peut-être interprété de deux manières différentes. Dans le premier cas, on pourrait prétendre qu'il fait allusion à la pénitence corporelle de Nemanja durant son emprisonnement, dans le second, on pourrait croire qu'il fait allusion à l'attachement que montra saint Sava pour la vraie foi et la vie des ascètes du Mont Athos, car: „guidé par Dieu lui-même, et grâce aux prières de la Très Sainte Vierge, il fut transporté des terres serbes à la Montagne Sainte".

Le rédacteur du cycle josephéen de Sopoćani, a-t-il, lui aussi, aspiré à ce que son épisode reste emprécis en ce qui est de sa concordance avec les vies des deux saints serbes? Nous n'en savons rien. Cependant, l'intention qu'accuse la version de l'Histoire de Joseph de Sopoćani, est évidente. Elle se sert de la décoration pour un but bien défini: elle voulait montrer, à titre d'exemple, aux croyants encore indécis, à quel point était prédestinée dès l'Ancien Testament, la foi inébranlable des deux grands saints ancêtres du peuple serbe, de ce peuple auquel nos biographes ont adjugé l'épithète immodeste des „élus de Dieu" et le disaient être „second et nouveau peuple d'Izraël".

VI — Les biographes de saint Siméon et de saint Sava ne nous ont légué aucun texte se rapportant directement à la sixième scène, représentant *Joseph pleurant sur le tombeau*

---

[29] Mirković, *Domentijan*, 229.

[30] Cette comparaison, obtiendra son interprétation picturale une cinquantaine d'années plus tard, quand d'après l'arbre de Jessé, nos peintres rédigeront, se basant sur les écrits de nos biographes, l'arbre des Némanides.

[31] Ibid. 101.

de sa mère (Fig. 1). Le premier livre de Moïse d'ailleurs, ne la mentionne pas non plus. On ne la trouve que dans les apocryphes (v. supra). — Pourrait-on demander à nos hagiographes de ne pas se référer à de pareils témoignages? Toutefois, comme nous le voyons, c'est précisément ce que fit le rédacteur de la version sopoćanienne. Ce fait, à lui seul — si l'on ne lui trouvait pas une parallèle convaincante dans l'histoire serbe, proprement dite, et, plus, précisément, dans les faits et gestes des deux premiers Némanides — paraîtrait inexplicable.

En rédigeant notre commentaire sur le quatrième épisode du cycle (v. supra) nous nous sommes référés à quelques passages que nous avons extraits des oeuvres de Domentian et de Teodosije. Nous avons pu déduire de ces passages que, de la part de Sava, un geste comparable à celui qu'illustre la scène „Joseph pleurant sur le tombeau de sa mère", serait à envisager et à comprendre même au point de vue historique. Néanmoins, dans la lettre de Sava, déjà mentionnée, citée par Teodosije en témoignage de la véracité de son récit, il est dit expressément que, suivant la volonté du saint même (saint Sava), ses parents ne le reverraient plus en Serbie de leur vivant. Nemanja seul, prédisait Sava, si Dieu le veut, viendra le rejoindre à la Montagne Sainte (v. supra). — Malgré son langage évasif, le sous-entendu dissimulé dans le texte, est évident: la mère, pour sa part, ne reverra plus, de son vivant, son enfant, et, le fils, à son retour au pays natal, sa mère étant morte, n'embrassera que son sépulcre.

Nous nous sommes déjà aperçus que, suivant les dires de ses biographes, Sava réservait à ses parents, la plus grande estime, et un amour filial — en même temps noble et profond. Depuis qu'il eût quitté la maison paternelle, à son départ pour l'Athos, il souhaitait revoir ses parents. Nous venons de le dire, Nemanja, après s'être fait moine, vint le rejoindre sur son invitation à Vatopédi, mais c'est à Hilandar, auprès de son fils, qu'il termina ses jours. — Sa mère, suivant l'exemple de son époux et celui de Sava, prit, elle aussi, le voile. Cependant, en tant que femme elle ne put entrer dans l'Athos pour revoir et embrasser son enfant. Elle mourut probablement après le départ de son mari; peut-être avant, peut-être après la mort de celui-ci. De toute façon, tout laisse entendre que Sava ne revit plus sa mère en vie. Ainsi, on inclinerait à avancer que, l'épisode en question ne serait qu'une allusion discrète au pèlerinage de Sava sur le tombeau de sa mère. Il est probable que ce pèlerinage s'effectua au retour de Sava dans son pays natal, précisément à l'époque de la guerre fratricide, qui enflammait son pays. Ce voyage il l'entreprit en vue de dissiper les différents entre ses frères Stefan et Vukan.

L'illustration de Sopoćani se montre d'un double intérêt: iconographique aussi bien qu'historique. Le fait que la mère ne revit plus son enfant — son benjamin, et, qu'avant sa mort elle ne put faire à son fils ses derniers adieux, a dû troubler les sentiments du peuple et éveiller l'imagination du rédacteur du cycle. Celui-là, n'hésita pas à s'attaquer au récit authentique de la Genèse elle même, ne fut-ce que pour arriver à une concordance plus complète. Il inséra dans son ensemble la scène de „Joseph pleurant sur le tombeau de sa mère" qu'il n'avait pu tirer que d'un écrit apocryphe. En procédant de cette manière il crut agir, selon toute évidence, de plein droit. De toute façon, son but, d'établir un parallélisme entre les vies des deux saints serbes et celle du grand patriarche de l'Ancien Testament, lui importait au point de vouloir l'atteindre, même au détriment du récit initial, c'est-à-dire de la Genèse.

Au point de vue iconographique l'épisode tel que l'a rédigé le peintre (ou pour être plus précis le rédacteur) contient, entre autres, au centre de la composition, un sarcophage rectangulaire, placé au premier plan. Au pied du sarcophage se trouve Joseph. Il se prosterne sur le couvercle, appuyant sa joue sur le sépulcre et le caressant de sa main droite. — Sur la gauche de la composition, quatre personnages parmi lesquels se distingue, au premier plan, touchant Joseph de sa droite comme s'il essayait le soulever, un homme agé, en tunique d'honneur, décorée d'un large ruban à ornements géométriques. Des trois personnages de l'arrière plan, seul celui à l'extrême droite est visible dans toute sa figure. Habillé en tunique d'une ocre claire il tient de sa droite un bâton qu'il porte sur son épaul. Selon toute évidence, ce sont les marchands Ismaélites. Aucuns d'eux n'est représenté en négroïde, comme c'est le cas, par exemple, à Sainte-Sophie d'Ohride (dans la scène: Joseph vendu aux marchands Ismaélites).

Domentian a résérvé quelques passages de son récit à la description du pélérinage que saint Sava fit au tombeau de son père à Studenica: „Il (saint Sava), s'approcha du sépulcre de son père Siméon, et après l'avoir humblement caressé de ses mains corporelles et spirituelles, et, baisé de ses baisers doux, il arrosa de ses larmes le cerceuil où reposait son maître, ce patriarche de la bonté, celui qui excellait d'amour pour ses enfants et dont les pieux frères disaient qu'il était le propagateur et le distributeur de la foi divine. Et effleurant de son amour et de son âme son saint père, il (Sava) lui adressa ses prières...“[32] Nous avons fait le choix de ces passages émouvants, malgré qu'il soit question du tombeau de Nemanja, c'est-à-dire des pleurs de Sava sur le tombeau de son père, estimant qu'une description du pélérinage de Sava au tombeau de sa mère, n'aurait guère pu en différer. (Serait-on en droit d'avancer — et précisément pour la dite raison — que les deux description, celle de Domentian et celle du rédacteur sopoćanien — iconographiquement identiques, reproduisent les coutumes liées au culte des morts et que c'est de ce fait que leur similitude est si frappante?)

VII — La scène représente *Joseph vendu par les Ismaélites à Potiphar* (fig. 2). — Sur la gauche se trouvent cinq personnages, c'est-à-dire, les quatre marchands ismaélites, représentés déjà dans les scènes V et VI et, parmi eux, le merveilleux Joseph. Son attitude, aussi bien que le nombre des marchands, pourraient servir à la recherche future sur le symbolisme caché de cette illustration. Légèrement incliné, Joseph a les mains croisées sur la poitrine, humble et obéissant. — Sur la droite, assis sur un tabouret, est Potiphar. A l'arrière plan est un bâtiment, et, à l'extrême droite de la composition, dans l'ouverture de la porte, dissimulée derrière un rideau, se tient la femme de Potiphar, observant en cachette le beau Joseph.

L'allusion de Domentian à cet épisode est assez vague. Cependant, elle résume en toute simplicité, sans équivoque, l'idée générale poursuivie par lui: „Jacob s'attrista par la vente de son magnifique enfant Joseph. Il pleura abondamment et sa douleur fut grande. Cependant, c'est par lui (Joseph) qu'à l'avenir il allait aboutir au plus grand des bonheur et à la plus grande joie. Il s'en fut de même de notre bienheureux père, car, il s'inquiéta et s'affligea outre mesure au départ de son fils bienaimé pour la Montagne Sainte. Néanmoins, n'étant qu'homme, il

---

[32] Ibid. 122—123.

ne pouvait connaître la providence suprême et la merveille divine, que, dans l'avenir, Dieu lui même réservait, à lui et à son enfant".[33]

Domentian ne se rapporte à la vente de Joseph que pour mettre en relief l'étonnante similitude des derniers jours des deux pères, de Siméon-Nemanja et de Jacob. L'un et l'autre se noyaient dans les soucis causées par l'incertitude sur l'avenir de leurs enfants préférés. Toutefois, cette similitude, quoique secondaire, et, ne servant que de tremplin à l'exposition de son idée principale, Domentian ne la sousestime pas: elle est présente à l'esprit du biographe en tant que spiritus movens des faits décidés à l'avenir.

VIII — La scène représentant *la chasteté de Joseph* (Fig. 2) est placée dans le coin nord du mur ouest. De ce fait elle touche les scènes de la grande composition du mur septentrional représentant „Le Jugement Dernier". L'allusion que dissimulait un tel emplacement est évidente.

La scène illustre l'événement narré dans les passages 39/11—13 de la Genèse. — Sur la droite de la scène, à demi couchée sur son lit, est la femme de Potiphar. Elle s'était éfforcée de retenir Joseph qui, réstant à moitié nu, s'est dérobé de son entreinte abandonnant entre ses mains sa chemise. A l'arrière plan de cette scène se déssine une architecture compliquée comprenant un mur à trois arcades surmontées de trois tourelles.

Inutile de feuilleter les vies de nos deux saints (de saint Siméon et de saint Sava), aucune mention n'y est faite de cet épisode. On pourrait croire qu'il ne se prêtait pas à la comparaison avec les événements englobés dans les deux vies. Cependant, une connaissance plus intime et plus profonde du langage de nos biographes, et, plus précisément, une connaissance plus intime de leur manière d'envisager et de narrer les événements, de mettre en relation les récits de l'Ancien Testament — de l'histoire de Joseph — avec ceux des vies de nos deux saints, peut nous permettre de combler le vide de la dite omission. C'est pour cette raison que nous étudierons cette scène de pair avec la suivante.

IX — Celle-ci est consacrée à la représentation: *Joseph en prison* (Fig. 3). La rédaction sopoćanienne de cet épisode s'adapte en toutes lignes, nous allons le voir, aux descriptions faites par nos biographes. Dans une forteresse que l'on reconnaît aux murs crénelés et à la tour, dans l'orifice d'un portique, on entrevoit Joseph, représenté seul, assis, méditant accoudé sur son bras gauche. Personne n'est auprès de lui.

Dans le récit de l'histoire de Joseph cet épisode dépend directement du précédent, c'est--à-dire, de celui de la chasteté de Joseph. Tel est le cas, dans la Genèse, et, nous allons le voir — malgré le caractère extrêmement succint de leurs récits — aussi chez nos biographes.

D'ailleurs, consultons nos sources.

La Genèse narre les deux épisodes en question dans les chapitres 39/11—23 et 40/1—15. Il n'y a pas d'événements qui intercèdent. Le récit est un ensemble homogène dans lequel les faits se suivent logiquement les uns après les autres en ligne ininterrompue. On décrits les agissements de la femme de Potiphar, ses avances repoussées, son orgueil blessé, et, enfin ses

[33] Mirković, ibid. 242.

mensonges sur la conduite de Joseph. Puis est narré la fureur de Potiphar et l'emprisonnement de Joseph „dans le lieu où les prisonniers du roi étaient enfermés" (Gen. 39/20). Alors, sont mentionnés, le chef de la prison, et, les deux serviteurs du pharaon: l'échanson et le pannetier que Pharaon „fit mettre dans la maison du chef des gardes, dans la prison, dans le lieu où Joseph était enfermé" (Gen. 40/3). C'est à l'échanson que Joseph s'adressa demandant aide et appui: „Mais souviens-toi de moi, quand tu seras heureux, et montre, je t'en prie, de la bonté à mon égard; parle en ma faveur à Pharaon, et fais moi sortir de cette maison. Car j'ai été enlevé du pays des Hébreux, et ici même je n'ai rien fait pour être mis en prison" (Gen. 40/14—15).

A l'encontre de la Genèse notre écrivain Domentian, relatant la vie de saint Siméon, compara sa mise en prison à celle de Joseph, plutôt en hagiographe qu'en chroniqueur. La description du sujet est de beaucoup plus brève que celle de la Genèse. Selon toute évidence, son but n'était pas de porter l'accent sur l'aspect et l'accord matériel des événements, mais de s'en servir comme point d'appui pour mettre en valeur la variété des qualités morales qui dans les deux cas sont à la base des aventures narrées: „C'est par injustice qu'en Egypte Joseph fut mis en prison par son maître Pétéphri (au lieu de Potiphar), tandis que ce saint (Siméon) par la condescendance de Dieu, fut emprisonné par ses frères pour expirer sa sainte et divine vertu" ...[34] Quelque peu plus loin Domentian continue: „Quand Joseph fut enfermé dans la prison, il pria l'échanson: Rappelle toi de moi au moment de rentrer en faveur chez le pharaon, car je n'ai rien fait de mal et ce n'est que par injustice que je me trouve en prison (comp.: Genèse, 40/14—15) . . . Tandis que notre bienheureux père (Siméon Nemanja), détenu, les mains et les pieds dans les fers, dans une grotte, ne chercha pas l'aide d'un mortel, mais se confia à celui qui est assis sur les chérubins et dont l'oeil éveillé pénètre les abîmes et se tourne vers ceux qui sont justes".[35]

D'après les descriptions de Domentian les soufrances de Joseph proviennent de la méchanceté de ces frères. Il en est de même pour Nemanja. Lui, qui est, suivant son biographe „juste", „modeste", „doux" et „plein d'autres qualités encore" est poursuivi par la haine et l'envie de ses frères, que Domentian qualifie d' „impies", accusant même l'ainé d'être „ennemi de Dieu".

De toute façon, et Joseph et Nemanja sont victimes de leurs frères — de la jalousie et de l'ambition insatiable de ceux-ci. Tous deux ils souffrent: Joseph malgré sa pureté et sa conduite irréprochable et Nemanja en raison de sa grande dévotion. Ainsi, au point de vue moral, la concordance est complète. Et c'est précisément elle qui, dans le cycle sopoćanien, est en question. Pour la renforcer et l'étendre au maximum, le redacteur s'est référé aussi à l'épisode représentant „la chasteté de Joseph". Car, pour mettre en relief le véritable sens du calvaire que

---

[34] Ibid. 229.

[35] Ibid. 230. Stefan Prvovenčani, relatant les désaccords de Nemanja avec ses frères, compare l'emprisonnement de Nemanja tantôt à „Joseph jeté dans la citerne" (Mirković, Spisi, 175), tantôt à „Joseph mis en prison par Potiphar" (Ibid. 176). Selon toute évidence, pour notre biographe, le principal est d'établir la concordance entre la vie de Nemanja et l'Histoire de Joseph, sans s'inquiéter de la suite historique des événements narrés dans la Genèse.

les frères firent subir à Nemanja, il fallait dépeindre et confronter, en leur donnant leur poids respectif, les défauts des frères et la perfection morale de Nemanja. La scène représentant „la chasteté de Joseph", opposant les qualités morales de Joseph à l'impudence de la femme de Potiphar, s'acquitte parfaitement de cette tâche.

Nous avons insisté tout à l'heure sur le fait que la rédaction de la scène IX du cycle — Joseph en prison — concorde à tout point avec la description de Domentian. Nous apporterons, toutefois, une légère précision à notre pensée. La rédaction sopoćanienne de cet épisode se trouve être beaucoup plus proche du récit de Domentian sur l'emprisonnement de Nemanja, que du texte de la Genèse concernant l'emprisonnement de Joseph. Dans la Genèse il est dit que Joseph s'adressa à un de ses compagnons - prisonniers, le priant de l'aider à quitter sa prison. Domentian, au contraire, est catégorique dans son assertion: Nemanja ne chercha pas le secours des mortels, mais c'est à Dieu, lui même, qu'il abandonna la décision de sa destinée future.

A Sopoćani, Joseph est, nous l'avons dit, représenté seul dans sa prison. Il n'y a trace ni du chef des gardes, ni du pannetier ou de l'échanson.[36] La scène prochaine ne fera que confirmer le point de vue que nous estimons être celui de notre biographe.

X et XI — Les scènes X et XI du cycle: *Joseph libéré de la prison* et *Joseph promu gouverneur d'Egypte* (Fig. 3 et 4) seront, comme il en fut des deux précédentes, analysées ensemble, quoique le texte de la Genèse mentionne séparément les événements qu'elles concernent, introduisant entre ceux-ci d'autres événements auxquels l'Histoire de Joseph de Sopoćani ne fait aucune allusion.

Nous avons déjà souligné que la scène représentant Joseph libéré de la prison est unique dans l'art monumental des régions byzantines. Quand elle apparaît dans les miniatures (et elle n'apparaît que rarement: Bible de Cotton, p. ex.), ou dans les arts mineurs (Chaire de Maximien), elle n'est jamais conçue suivant l'ordre et le modèle adopté par le cycle sopoćanien. Au contraire, elle est fidèle au récit de la Genèse et occupe la place que ce récit lui a fixé. Pour préciser, l'épisode découle alors directement de l'épisode de „Joseph interprétant les songes du pannetier et de l'échanson", ainsi que des épisodes consacrées aux songes de Pharaon. Néanmoins, d'après les dire de la Genèse, la libération de Joseph n'est rendue plausible qu'à la suite de ces deux événements. Cependant, à eux, Sopoćani (et nous avons déjà insisté sur ce fait) — n'en font aucune allusion. La scène de la libération de Joseph est insérée directement entre celle représentant Joseph en prison et celle illustrant la promotion de Joseph au rang de gouverneur d'Egypte. Les scènes se succèdent dans l'ordre suivant: Joseph en prison, Joseph libéré de la prison, et Joseph promu gouverneur. Aucune autre n'intercède. La rédaction suggère même que ces trois épisodes dépendent directement l'un de l'autre, et, qu'à eux seuls ils forment, pour ainsi dire, une totalité continue et distincte.

---

[36] A Saint-Paul-hors-les-murs, d'après les dessins de la bibliothèque de Barberini, se trouvait insérée dans le cycle de Joseph, la scène représentant „Joseph en prison" (Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie,* sous Joseph, Fasc. LX—XLI, fig. 5208, col. 938). Joseph est représenté en compagnie de l'échanson et du pannetier.

Comment expliquer un tel écart du récit de la Genèse à moins qu'il ne soit intentionnel.

En ce qui concerne la scène de „Joseph en prison", nous venons de l'expliquer tout à l'heure. Les témoignages que nous avons extraits de nos sources, nous aideront à montrer le sens que le rédacteur — c'est le résultat de notre analyse — voulait attribuer aux deux autres.

Dans leur narration des événements précédant l'accès au pouvoir de Nemanja, nos biographes se servent de la concordance entre ceux-ci et certains épisodes de l'Histoire de Joseph touchant précisément à la promotion de Joseph au rang de gouverneur d'Egypte et des événements qui occasionnèrent cette promotion.

Examinons, comment s'exprime sur ce point, dans sa vie de Siméon Nemanja, Stefan Prvovenčani, son fils: „C'est pourquoi le bon Dieu, pour rendre justice à Joseph, après l'avoir libéré de la prison (allusion lointaine à l'accusation injuste inventée par la femme de Potiphar, de même qu'à l'ordre de Potiphar d'emprisonner Joseph) le proclama maître de la maison du pharaon et l'investit de toute la puissance de celui-ci. Et, le Seigneur miséricordieux, procéda de même avec le bienheureux (saint Siméon — Stefan Nemanja), car, pour le récompenser de son équité, de sa modestie, de sa douceur et de toutes ses autres qualités — par sa main vigilante et par sa force — il le fit sortir de la prison et l'installa sur le trône de son pays natal".[37]

Dans ce passage Prvovenčani a démontré: 1° que Joseph et Nemanja, tous deux avaient été inculpés injustement; 2° que, Joseph, comme aussi Nemanja, avaient été jetés en prison par intrigue; 3° que Nemanja et Joseph, bénéficiant tous deux de la faveur de Dieu, furent délivrés de la prison; et enfin, 4° que Joseph et Nemanja furent tous deux récompensés de leur souffrances, devenant, par la volonté de Dieu, tout-puissant, l'un en Egypte et l'autre en Serbie.

De cet exposé, il s'ensuit, que le biographe, c'est-à-dire, Stevan Prvovenčani, en se référant dans sa Vie de Nemanja à l'Histoire de Joseph -accommoda le récit de la Genèse aux faits de la vie de son père, passant sous silence les faits qui n'avaient pas de pendant dans la vie qu'il narrait, et s'attachant au contraire aux autres (qu'il interprétait même, et) pour lesquels la vie de son père offrait des analogies favorables.

D'ailleurs, cette manière d'envisager et d'interpréter les faits et les concordances n'incombe pas à Prvovenčani lui seul.

Voici ce que dit Domentian à propos du même sujet: „L'empereur d'Egypte libéra Joseph de la prison en lui confiant *immédiatement* le gouvernement du pays égyptien".[38]

A première vue, ce qui est dit ne s'écarte pas de l'assertion avancée par Prvovenčani, à la seule différence que Domentian précise que Joseph obtint le gouvernement *aussitôt* libéré de la prison. En subordonnant si étroitement à la libération de Joseph de la prison, sa promotion au rang de gouverneur, Domentian a de ce fait exclu toute interpolation entre les deux événements, rendant du même coup, au premier une importance égale à celle que le second s'était déjà assurée dans les ensembles dépendant de l'Histoire narrée par la Genèse. — Pour la rédaction sopoćanienne, cette assertion de Domentian est de la plus grande importance, car, c'est précisément sur ce point qu'elle a trahi le récit de la Genèse, passant sous silence les évé-

[37] Mirković, *Spisi*, 176.

[38] Mirković, *Domentijan*, 232.

nements narrés dans les passages 41/1—44, et se trouve en désaccord avec les autres ensembles illustrant l'histoire de Joseph. — Ainsi, évidemment, ce n'est pas le récit de la Genèse que le rédacteur du cycle sopoćanien a dû suivre dans son exposition, mais précisément la formule de Prvovenčani, et surtout celle de Domentian, soumises toutes deux à la vie de Siméon Nemanja.

Sauf le passage cité, Domentian nous en offre encore un concernant le même sujet: „Là-bas, en Egypte, Joseph après être sorti, de la prison, régna sa vie durant, . . . et ici, notre père Siméon, ce saint d'entre tous les saints, fut non seulement libéré de la prison, mais conformément à la volonté de Dieu, il fut élevé au grand trône de ses ancêtres . . ."[39] Ce passage se trouve à la suite du passage précité, et n'est que son complément. Il établit la concordance et précise l'interdépendance et la subordination des faits, recourant, toutefois, à un triage, et à un remaniement, parfois assez hardi, des événements de l'Histoire de Joseph. Afin de justifier cette dernière conjecture nous passerons à la confrontation du passage de la Genèse à l'épisode en question, d'une part, et d'une description de Domentian concernant l'abdication de Nemanja au trône et l'ascension de son second fils Stefan Prvovenčani au pouvoir, de l'autre.

La Genèse 41/40—42	Domentian (Vie de Nemanja)
„Je t'établis sur ma maison, et tout mon peuple obéira à tes ordres. Le trône seul m'élèvera au-dessus de toi. Pharaon dit à Joseph: Vois, je te donne le commandement de tout le pays d'Egypte. Pharaon ôta son anneau de la main, et le mit à la main de Joseph; il le revêti d'habits de fin lin, et lui mit un collier d'or au cou."	„Grâce à la bienveillance divine et à celle de la très pure Mère de Dieu; grâce à la Sagesse illuminée de ce bienheureux (Siméon Nemanja), celui-ci arrêta son choix sur son fils Stefan et le proclama maître absolu de tout son pouvoir, et, *se levant de son trône, il le lui céda,* lui donnant sa pleine bénédiction: Mon enfant bien aimé, ce trône m'a été offert par le Seigneur, roi des cieux. Ce n'est point par force que je l'ai obtenu, c'est le bon Dieu qui après avoir observé mon humilité a renversé les puissants de ce trône et c'est moi, l'humble, qui y fut élevé . . . Et que ce trône soit béni par Dieu et par moi, ton père, pour toi, tes enfants et après eux, pour toute ta posterité jusqu'à la fin des jours . . ."[40]

La Genèse insiste: „Le trône seul m'élevera au-dessus de toi" et Domentian au contraire: „„... et il le proclama maître absolu de tout son pouvoir, et, se levant de son trône il le lui céda". La Genèse dit: „Pharaon ôta son anneau de la main et le mit à la main de Joseph;

[39] Ibid. 232.
[40] Ibid. 255, 256.

il le revêtit d'habits de fin lin et lui mit un collier d'or au cou". Tandis que Domentian, à la suite de la phrase citée, ajoute: „ . . . lui donnant (Nemanja à Stefan, son fils) sa plaine bénédiction: Mon enfant bien aimé, . . . que ce trône soit béni par Dieu et par moi, ton père, qu'il soit à toi et à tes enfants, et, après eux à toute ta postérité jusqu'à la fin des jours".

La différence entre ces deux descriptions, portant sur des événements historique si éloignés et indépendants, est évidente et compréhensible. De toute façon, on ne peut les confondre. Cependant, puisqu'à Sopoćani, c'est de l'histoire de Joseph qu'il est question, est-ce du texte de la Genèse qu'on a désiré tenir compte?

Voilà comment le rédacteur à rédigé la dite scène: sur la droite de la composition est un baldaquin. Deux de ses ouvertures, encadrées par trois colonnettes s'offrent aux regards. Elles sont expressément soulignées par deux arcades richement décorées de palmettes. Dans l'ouverture, à l'extremité droite du baldaquin, suspendu à une bandelette, est un voile — velum — légèrement replié. Dans l'espace de l'ouverture, entre le rideau écarté et la colonnette au centre du baldaquin — obstrué partiellement par le dossier du trône qui se trouve devant l'ouverture — est représenté un personnage en habit blanc. Le trône qui est au premier plan, intentionnellement mis en évidence par l'arcade (qui le surmonte), est décoré magnifiquement. Sur son siège reposent des coussins, et sur la marche devant le siège, le tapis impérial τὸ σουππέδιον. On dirait que ce trône, momentanément vacant, est tout prêt à recevoir son futur détenteur. — Devant l'autre ouverture du baldaquin se tient le pharaon. Sa figure est elle aussi soulignée: aussi bien par l'ouverture, qui se dessine à l'arrière plan, que par l'arcade qui la surmonte. Il est debout à gauche du trône, en habit blanc, coiffé d'une couronne oblique recouverte de perle et de pierre précieuses. Des perpendulias, attachées à la couronne, pendent le long de son visage barbu. De sa main gauche il a empoigné sa chlamyde, et de sa droite il dépose, en la bénissant, la couronne, dont il vient de coiffer Joseph. Joseph est représenté jeune, imberbe, debout, s'inclinant légèrement, les mains ouvertes, vers le pharaon (à comparer peut-être à la description apportée par le Livre des cérémonies: „καὶ ἀναστὰς ἁπλοῖ τὰς χειρας"[41] et, pour ce qui est des monuments et des objets d'art: à la figure de Constantin Porphyrogénète sur l'ivoire du Musée des Beaux Arts de Moscou, No. II, 2b. 329[42]; ou au portrait du couple impérial du Cabinet des Médailles de Paris[43]; et, dans l'art médiéval serbe, un nombre de portraits des descendants de Nemanja, depuis les portraits — groupe — du narthex de M leševa, et ceux de la chapelle de St-Siméon (Nemanja) à Studenica, à ceux de Sopoćani,Gradac, etc.). Il porte le divitision et par dessus le sagion. Il a aussi une couronne pareille à celle de son bienfaiteur. Perles, pierres précieuses et pendeloques la décorent. Toutefois, malgré cet habillement pompeux, ses bottines, non plus que celles du pharaon, ne sont pas pourpres. — Derrière Joseph on a représenté trois personnages, parmi lesquels le personnage au centre du groupe, — visible de toute sa figure, est revêtu d'une tunique verdoyante, d'une robe bleuâtre tombant jusqu'au genoux — parraît être un participant actif de la cérémonie. Les deux autres, indiqués

[41] Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies, II,* Paris 1939, Collection byzantine, 37.
[42] A. Bank, *Vizant. iskusstvo,* tab. 124, 299.
[43] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936, T. XXV/2.

seulement par leurs têtes, aux regards fixés sur le personnage du centre, semblent être à son service.

Comparons à présent la rédaction sopoćanienne de la dite scène aux deux récits mentionnés plus haut, à celui de la Genèse et à celui de Domentian. Rien de ce qui entre dans la composition ne peut évoquer les paroles que la Genèse fait dire au pharaon: „Le trône seul m'élèvera au-dessus de toi". Au contraire. Aucun détail non plus, pouvant faire allusion à „l'anneau", à l'habit „de fin lin", ou au „collier d'or", que le pharaon aurait mis sur Joseph. Mais, en revanche, le texte de Domentian, réapparaît presque mot pour mot dans la scène. C'est bien une succession au trône et non pas une promotion au rang de gouverneur que la scène veut représenter. D'ailleurs, il suffit de consulter le livre des Cérémonies, chapitres 47 à 56, pour se rendre compte à quel point notre scène est conforme aux usages de la cour byzantine et combien elle s'écarte des usages de l'Ancien Testament dont parle la Genèse. Coincidence accidentelle? Pas du tout. Depuis la mise en scène, le cérémonial, les habits d'apparat, jusqu'à l'architecture — le baldaquin et son décor — le tout est imprégné de traditions de la cour byzantine — de la cour impériale de Constantinople. De l'Ancien Testament il reste dans cet épisode seulement, ou presque seulement, le nom de l'Histoire de Joseph.

Ajoutons, puisque nous venons d'y faire allusion, que le baldaquin de notre scène avec son décor et surtout avec les palmettes ornant ses deux arcades, est aussi, en plus des gestes et des attitudes, à rapprocher de l'ivoire déjà mentionné de la collection du Musée des Beaux Arts de Moscou, sur lequel est représenté l'empereur Constantin VII Porphyrogénète, c'est-à-dire, le rédacteur du Livre des cérémonies, lui-même.

Mais ce n'est pas tout. Car, outre les témoignages de Prvovenčani, et de Domentian, nous avons aussi ceux de Sava: „Et après l'avoir couronné de ses propres mains, et l'avoir béni remarquablement, comme le fit, jadis Isaac accordant à Jacob ses multiples bénédictions, il lui conseilla de pourvoir à toutes bonnes actions entreprises dans son état, d'être indulgeant envers les bons chrétiens — ce troupeau, que lui (Nemanja) sauva du péril, et qu'à présent il confie à ses soins. Puis il ajouta: Mon enfant chéri, fait paître mon Israël, prends soin de lui, guide le comme Joseph l'agneau".[44]

Parlant des descendants de Jacob et de Joseph, c'est-à-dire du peuple d'Israël, du peuple qui embrassa Dieu, nos biographes se servent avec insistance de l'épithète „premier Israël." Au peuple de Nemanja, au peuple serbe, ils adjugèrent un terme un peu différent, celui de „second Israël." On pressent déjà, en contrepoint de l'Arbre de Jessé, l'apparition prochaine de l'Arbre des Nemanides.

XII — La scène que nous avons appelée *La coupe retrouvée dans le sac (à blé) de Benjamin* (Fig. 5) représente, nous allons nous en appercevoir par la suite, un résumé serré de ce que la Genèse raconte à partir du passage 2 du chapitre 44 jusqu'au passage 13 du chapitre 45. Nous donnons ce récit en résumé: Joseph ordonne à son intendant d'aller à la ponrsuite de ses frères, de vérifier leurs sacs à blé, surtout celui du cadet Benjamin, dans lequel sur l'ordre de Joseph avait été introduite sa coupe en argent (44/2—5). L'intendant exécute l'ordre,

[44] Mirković, *Spisi,* 116.

il rattrape les frères, il fouille leurs sacs, et, comme convenu, trouve la coupe dans le sac de Benjamin (44/6—12). Les frères stupéfaits, saisis de désespoir, déchirent leur vêtements, puis retournent à la ville, au palais de Joseph, pour se justifier (44/13—14). Les frères prosternés devant lui, Joseph leurs parle durement. Au terme de son discours et après l'intervention de Juda, il émet la sentence suivante: „L'homme sur qui la coupe a été trouvée sera mon esclave; mais vous, remontez en paix vers votre père" (44/15—17). Puis est cité le long discours prononcé par Juda. Juda, qui, de même que ses frères n'avait pas reconnu Joseph revient aux méfaits qu'ils commirent ensemble envers lui. Il narre le désespoir de Jacob à la nouvelle de la soi-disante mort de Joseph (il le croit déchiré par les fauves), pour terminer par un appel émouvant à son adresse lui demandant de remplacer Benjamin et de subir l'esclavage à sa place. Benjamin doit rentrer chez son père, car s'il ne revient pas, Jacob mourra (44/18—34). A la suite des paroles de Juda, Joseph ému, ne peut se contenir plus longtemps et se fait connaître à ses frères (45/1—4). Puis, continuant, il dit: „Maintenant, ne vous affligez pas et ne soyez pas fachés de m'avoir vendu pour être conduit ici, car c'est pour vous sauver la vie que Dieu m'a envoyé devant vous. Voilà deux ans que la famine est dans le pays; et pendant cinq année encore, il n'y aura ni labour, ni moisson. Dieu m'a envoyé devant vous pour vous faire subsister dans le pays, et pour vous faire vivre par une grande délivrance. Ce n'est donc pas vous qui m'aviez envoyé ici, mais c'est Dieu, il m'a établi père de Pharaon, maître de toute sa maison, et gouverneur de tout le pays d'Egypte" (45/5—8).

L'art ne montra que peu d'interêt pour les passages concernant le discours de Joseph. La plus grande partie des ensembles connus omet les épisodes que mentionne le texte 44/3 à 45/13. Et les quelques monuments où l'un de ces épisodes est représenté se montrent fort capricieux dans leur choix. Néanmoins, parmi les faits énoncés par la Genèse, certains seulement furent traduits par les imagiers, et encore presque jamais les mêmes.

Ainsi dans le Pentateuque d'Ashburnham (ou Pentateuque de saint Gatien de Tours, Bibl. Nat., nouv. acq. lat. n. 2334)[45] du VII-ème siècle, on a représenté la coupe dans le sac de Benjamin (Gen 44/12). Sur la pyxide de l'Ermitage de Leningrad (VI^{e}) on croit identifier le même sujet, remarquons, que, la scène se déroule devant Joseph, dans son palais et non pas sur le chemin de Canaan[46]; dans la Bible de Cotton (V—VI^{e}. s.) c'est l'épisode: „Les frères ouvrent leurs sacs"[47] (Gen. 44/11); à Saint-Marc de Venise; Benjamin et ses frères inculpés, devant Joseph[48] (Gen. 44/14); à Sainte-Sophie d'Ohrid (exonarthex, milieu du XIV^{e} s.) sont deux épisodes se rapportant aux passages cités: „L'intendant se saisit de Benjamin et de ses frères" (Gen. 44/6) et „Joseph se fait connaître à ses frères et leur ordonne d'aller chercher Jacob (Gen. 45/3—4 et 45/12—13). La coupe ne figure dans aucun de ces épisodes.

---

[45] O. von Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch,* London 1883, pl. XI, XII, XIII, et pour les notions générales, Cabrol — Leclercq, *op. cit.* T. I/2, coll. 2971—2973.

[46] A. Bank, *op. cit.* fig. 44.

[47] Nous estimons éronnés, l'opinion généralement acceptée, que cette scène représente „Les fils de Jacob remplissant leurs sacs à blé" (Cabrol — Leclercq, *op. cit.* fasc. LX, LXI, fig. 5202, col. 927).

[48] S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venetia,* Bergamo, 1944, Tab. LXXXV.

A part le Pentateuque d'Ashburnham et peut-être la pyxide de l'Ermitage, aucun des monuments précités ne contient une représentation adéquate de l'épisode: „La coupe est retrouvée dans le sac de Benjamin". Les rédacteurs des enluminures de la Bible de Cotton, du décor de l'exonarthex de Saint-Marc à Venise et de celui de l'exonarthex de Sainte-Sophie d'Ohrid, ont préféré faire un choix différent. Selon toute évidence, chacun des rédacteurs poursuivait son idée précise qu'il voulait soutenir aussi par l'intermédiaire de son Histoire illustrée. Il s'agissait d'idées proches à leur milieu et à leur époque. Les rédacteurs élaboraient le contenu de leur cycle conformément aux goûts et aux problèmes qui, au moment donné, préoccupaient les esprits.

Il faut souligner que nos biographes ne font aucune allusion à cet épisode. En vain chercherait-on un événement qui de loin au moins se laisserait comparer à l'identification que Petković proposa à notre scène. Toutefois la scène en question se rapporte-t-elle uniquement aux passages 44/11—12 de la Genèse?

Une analyse détaillée de l'illustration dite „La coupe retrouvée" aura raison de notre incertitude.

Sur la droite de l'épisode se trouve Joseph, représenté, pour la première fois, tête nimbée. Il est assis sur son trône, coiffé d'une couronne toute pareille à celle de la scène précédente, en habits d'apparat, et bottines à ruban perlé aux pieds. Fixant du regard ses frères, il semble se retirer un peu comme s'il cherchait à souligner l'importance des paroles pronnoncées. De sa main droite, qu'il a élevée vers ses frères, il touche le dossier du trône. L'autre, tranquille, repose sur son genou. — Derrière le trône, à moitié caché par le dossier, se tient un serviteur. — Sur la gauche de la scène sont les frères de Joseph (8 en nombre). En tête du groupe, à en juger par ses cheveux gris, est représenté l'aîné, Ruben. Dans sa main droite il tient une bourse. Derrière lui, un frère, plus jeune, tend sa main droite vers Joseph, tandis que sa gauche, se pose sur sa poitrine en signe de respect /?/. Un des frères le touche à l'épaule, comme s'il voulait le consoler. — Entre les frères et Joseph sont les sacs de blé. Un des sacs est vidé. Le blé gît étendu sur le sol. La coupe est placée au pied du trône, sur le pavé de l'avant plan de la composition. — A l'arrière plan, sur la gauche du trône, se tient l'intendant (à en juger par son habit). De sa main droite, son exploration terminée, il s'appuie sur la pelle, attentif à l'évolution de l'action en cours.

De notre description de cette scène il s'ensuit qu'elle ne se rapporte pas aux passages 44/11—12 de la Genèse, c'est-à-dire, au moment où la coupe est retrouvée dans le sac de Benjamin. Cet événement a eu lieu, non pas dans le palais de Joseph, mais sur le chemin de retour vers Canaan. On ne peut non plus avancer que l'épisode représenterait le moment de l'accusation élevée par Joseph contre ses frères, ni celui de son jugement contre Benjamin, vu qu'alors, toujours d'après la Genèse, les frères ne se tenaient pas debout devant lui, mais qu'au contraire, ils étaient prosternés à ses pieds. On ne peut non plus déclarer que cette illustration se rapporte au discours de Juda, puisque, c'est, selon toute apparence, Ruben qui est représenté en tête du groupe, et que son attitude indique plutôt une personne qui écoute, émue par ce qu'elle vient d'apprendre.

Ainsi, seul le grand discours de Joseph paraît correspondre à notre rédaction, c'est-à-dire, le passage 45/3—12 de la Genèse, dans lequel il est dit que Joseph, après s'être montré à ses frères, prononça son grand discours centré sur les mots: „Dieu m'a envoyé devant vous pour vous faire subsister dans le pays et pour vous faire vivre dans une grande délivrance" (Gen. 45/7).

Chez nos biographes, quand ils évoquent les qualités de Nemanja, nous retrouvons des pensées rappelant celles que la Genèse nous a fait entendre de la bouche de Joseph à l'occasion du discours mentionné.

Dans sa Vie de saint Sava, Domentian cite la lettre que ce jeune prince-moine, adressa à son père, l'invitant à le rejoindre à la Montagne Sainte. Cette lettre contient, entre autres, ce passage caractéristique: „Celui qui est en Joseph et qui l'a gudié vers l'Egypte, devançant le père de l'Israël entier, m'envoya moi aussi, au devant de la face sainte pour célébrer en toi ses miracles, et, pour que tu t'appelles Nouvel Israël et pour que tu réanimes tes enfants par le Saint Esprit. Tes ouailles, éprises de Dieu, seront nommées les élus de Dieu, et le Sauveur sera glorifié en eux grâce à ton extrême modestie, car, c'est pour rejoindre le Christ que tu as quitté les richesses de ce monde et que tu es venu à la Montagne Sainte, montrant à tous la bonne voie de la piété".[49]

La similitude entre la pensée de base du discours de Joseph (Gen. 45/7) et les mots que Sava adressa à son père de la Montagne Sainte, est évidente. De leurs dires il s'ensuit que, l'un et l'autre, Joseph et Nemanja, gratifié par la miséricorde divine, ne furent que les instruments obéissants de cette volonté suprême. — Pour renforcer cette comparaison osée, pour rendre, conformément à la Genèse et à nos biographes, à cette pensée son cachet divin, le peintre a représenté, pour la première fois dans l'ensemble du cycle, Joseph auréolé par un nimbe. — Ainsi, au lieu de celle de Petković, nous proposerions à notre scène l'identification suivante: „Joseph, se disant obéir à la volonté de Dieu, offre à ses frères et à son père son hospitalité et le refuge au devant la famine."

XIII, XIV, XV — Les trois scènes suivantes: *Les frères informent Jacob que son fils est en vie* (Fig. 5); *Le départ de Jacob pour Egypte* (Fig. 3), et, *La rencontre de Jacob et de Joseph* (Fig. 3), dont les passages 45/25—28, 46/6—7 et 46/29—30 de la Genèse nous donnent la description matérielle, reposent, à vrai dire, sur la pensée que formula Joseph dans son long discours adressé à ses frères. Le début du discours, nous l'avons déjà cité. En voici la fin: „Hâtez vous de remonter auprès de mon père, et vous lui direz: Ainsi a parlé ton fils Joseph: Dieu m'a établi seigneur de toute l'Egypte; descends vers moi, ne tarde pas! Tu habiteras dans le pays de Gosen, et tu seras près de moi, toi, tes fils et les fils de tes fils, tes brebis et tes boeufs, et tout ce qui est à toi. Là je te nourrirai, car il y aura encore cinq années de famine; et ainsi tu ne périras point, toi, ta maison, et tout ce qui est à toi . . ." (Gen. 45/9—11).

Inutile de redire que, sans ces paroles de Joseph, les scènes en question, n'auraient pour le rédacteur du cycle de Sopoćani qu'un sens limité. — Car, c'est, entre autres, grâce à elles que toute l'histoire de Joseph se montre marquée de la volonté divine, et que la destinée de

[49] Mirković, *Domentijan*, 54.

Joseph apparaît préméditée et destinée d'avance par Dieu lui-même. Cet état de choses a incité les biographes de Nemanja de se référer à elles et de poursuivre la même pensée. D'après eux, la vie toute entière de Nemanja, depuis sa jeunesse la plus tendre jusqu' à son abdication au trône, son entrée dans les ordres et sa décision de se retirer au Mont Athos, pour finir enfin ses jours auprès de son fils, ne reflète que l'accomplissement de la volonté divine, dont Nemanja est l'instrument.

Stefan Prvovenčani reproduit une lettre, que, suivant lui, Sava adressa à Nemanja l'invitant à le rejoindre au Mont Athos. A l'opposé de l'insouciance matérielle que Joseph offrait à son père, ses frères, leurs familles, et à tous leurs biens, Sava cherchait à protéger l'âme même de son père, et à lui assurer les richesses morales et spirituelles de la vie des ascètes de l'Athos. Nous citons un passage caractéristique extrait de la dite lettre: „Viens, mon père, serviteur fidèle de mon Maître, viens bienheureux, ton Dieu t'attend, il t'a réservé tout ce dont tu as besoin, car, ceux qui s'abandonnent à lui, ne se sentiront pas humiliés. Entre dans la joie de ton Maître (Mat. 25, 23), car nous savons, du reste, que toutes choses concourent au bien de ceux qui aiment Dieu (Rom. 8, 28).“[50]

Cependant, à part ces préoccupations opposées visant, d'une part le bien-être corporel (le discours de Joseph) et de l'autre le bien-être moral (la lettre de Sava) de leurs pères, nous en discernons encore une qui leur est commune, mais qui, cette fois est identique, ou presque. Elle touche la qualité des sentiments des deux fils envers leurs pères et des pères envers leurs enfants.

Examinons les passages correspondants, dans la Genèse et chez nos biographes.

Voici ce que dit la Genèse: „Ils lui rapportèrent toutes les paroles que Joseph leur avait dites . . . C'est alors que l'esprit de Jacob, leur père, se ranima, et Israël dit: c'est assez! Joseph, mon fils, vit encore! J'irai et je le verrai avant que je ne meure“. (Gen. 45/27—28).

Parmi nos biographes, Sava est le premier à parler des sentiments qui poussèrent son père à venir au Mont Athos. Son témoignage est court, et cependant, significatif: Nemanja se décide à venir au Mont Athos parce que Sava était son fils préféré et il veut le rejoindre pour vivre auprès de lui.[51]

Nos autres biographes du XIII^{ème} siècle se montrèrrent encore plus sensibles et plus éloquents. Ils insistèrent et sur les sentiments du père et sur ceux du fils.

Voici comment, d'après Domentian, Sava concevait les raisons qui amenèrent son père à la Montagne Sainte. Nous reproduisons les passages que Domentian dit avoir recopiés sur une lettre de Sava: „Descends et viens, o chagrin bienaimé de mon âme, ressemblant à Jacob, ce voyant de Dieu, car, c'est de toi que le second Israël doit naître, pour que toi aussi, comme Jacob avec Joseph, tu rencontres la joie inconcevable dans ton propre enfant, et, pour que moi aussi je goûte de ton saint amour, moi qui, depuis de longues années, ô, mon père, en suis privé. Viens, mon maître, afin que je puisse me rassasier en regardant ta tête chenue, et que je caresse

[50] Mirković, *Spisi*, 191.

[51] Mirković, *Spisi*, 121—122.

tes cheveux gris, et, que j'embrasse ta sainte face, cette face que Dieu dessina sur les cieux, avant même ta naissance. Viens, afin que nous disions encore en cette vie passagère, notre prière unanime à la Très pure Protectrice de notre existence, pour qu'elle nous ouvre la porte de sa miséricorde et pour que nous trouvions en Dieu notre abris jusqu'à la fin des siècles, amen."[52]

La rédaction du dernier des trois épisodes observés — la Rencontre de Jacob et de Joseph — ne correspond ni aux textes de la Genèse ni aux témoignages apportés par nos biographes. Debout, accompagné de ces fils, Jacob s'approche de Joseph. Celui-ci, son trône vide derrière lui, en habits d'apparats, se prosterne humblement devant son père. La redaction de l'épisode ne s'est pas laissées aux sentiments, elles est conventionelle et se soumet, sans moindre hésitation, au cérémonial de la cour. Il n'est pas questions d'une rencontre dans laquelle apparaîtraient, en toute faiblesse de simples humains, un père et un fils, d'une rencontre glorifiant l'emportement, la joie et l'amour paternel et filial. Au contraire. Les sentiments sont étouffés par les normes prescrites par le cérémonial de la cour. La scène est obligée de se conformer au sous-entendu qu'on lui a adjugé. On dirait: le roi règnant se prosternant devant son aïeul. D'ailleurs, cette tendance de se référer aux prescriptions du cérémonial impérial est présente dans l'ensemble de l'Histoire. Le rédacteur l'observe toutes les fois que la scène s'y prête.

XVI — Sommes-nous de droit de traiter la représentation de l'*Autel des sacrifices* (fig. 5) en tant que scène indépendante? Voilà une question qui nous a inquiétée dès le début de nos recherches. Insérée entre la scène „Rencontre de Jacob et de Joseph" et celle représentant „Jacob bénit ses petits-enfants Ephraïm et Manassé" la représentation de l'autel, à elle toute seule, reste absolument inconvaincante et, même, en ce qui est de l'Histoire de Joseph proprement dite, incompréhensible.

Dans l'Histoire (Gen. 46/1—4) il est dit, que Jacob, *avant* de partir pour Egypte, „offrit des sacrifices au Dieu de son père Isaac:... et Dieu dit: Je suis le Dieu, le Dieu de ton père. Ne crains point de descendre en Egypte, car là je te ferai devenir une grande nation. Moi-même je descendrai avec toi en Egypte, et moi-même je t'en ferai remonter; et Joseph te fermera les yeux".

De cet épisode, narré par la Genèse, dans la représentation de Sopoćani on n'y voit presque rien. Il est vrai, on a représenté l'autel des sacrifices, mais, celui qui sacrifie, c'est-à-dire, Jacob, celui-là manque. De Dieu, non plus, on n'y perçoit aucune allusion: il n'y a ni ségment, ni main de Dieu. En plus, l'emplacement de l'autel est contraire au témoignage de la source. Car, c'est *avant* de partir pour Egypte, et avant de rencontrer Joseph que Jacob „offrit ses sacrifices au Dieu de son père Isaac".[53]

---

[52] Mirković, *Domentijan*, 64—55.

[53] Dans l'Octateuque de Sarii (S. № 8) où l'Histoire de Joseph est représentée, on perçoit, sur le folio 137^{r}, conformément à l'emplacement ordonné par la source — la Genèse — l'illustration de l'Autel des sacrifices en tant que scène indépendante (cf. P. Ouspenskij, *Konstantinopolskij sarajskij kodeks vosmiknižja*, Izvestija Russkago archeologičeskago instituta v Konstantinopolje XII, München 1907, Album, T. XVII/81, 82).

Cependant, à Sopoćani, l'autel est placé au terme de ces deux scènes, et en plus, il est distancé de celle représentant „La rencontre de Jacob et de Joseph" pour être littéralement accolée à la suivante consacrée à „Jacob bénit ses petits-enfants Ephraïm et Manassé". Selon toute évidence, telles infidélités au texte de la source principale, ne peuvent être déclarées accidentelles. Ici, comme dans les scénes précédentes, le rédacteur ne cherchait à démontrer qu'une chose: il s'efforçait, tout en s'appuyant sur l'Histoire de Joseph, de mettre en lumière celle des premiers Némanides. D'ailleurs, la scène suivante indique quelle fut la logique du rédacteur du cycle sopoćanien, en quoi consiste sa pensée, pourquoi en peinture a-t-il conçu le texte de la Genèse 46/1—4 de la sorte, et, enfin, pourquoi l'a-t-il déplacé en l'accolant à la scène de la bénédiction.

XVII — Le sousentendu symbolique de l'épisode *Jacob bénit ses petits-enfants Ephraïm et Manassé — fils de Joseph* (fig. 5) est de la plus grande importance.

Au centre de la composition se trouve Jacob couché sur son lit oblique. Ses mains étendues et croisées, il bénit de sa droite Ephraïm, le fils cadet de Joseph (le plus petit) qui se tient à sa gauche, et, de la gauche, il touche Manassé, le fils ainé de Joseph. Sur la droite de la composition, derrière le lit, est représenté Joseph en habits d'apparat.

L'épisode veut illustrer les passages 48/8—20 de la Genêse. Dans ce texte, tout ce qui est dit, est clair. Inutile de le commenter. En ce qui est de notre illustration, elle redit en image la description du récit. — Cependant, on se souvient, au cours de notre analyse nous avons revélé, dans toutes les scènes étudiées, des allusions et des sousentendus touchant, sauf la Genèse, aussi la vie de Nemanja et de ses descendants. La scène de la bénédiction en contient de même, mais — et nous allons le démontrer tout à l'heure — elle embrasse aussi la soit-disante scène de l'Autel des sacrifices.

Nous avons déjà souligné, qu'après l'abdication de Nemanja, se ne fut pas son fils ainé Vukan qui lui succéda, mais, son second fils Stefan (Etienne le Premier-couronné). — Parlant de cette décision politique fondamentale de son père, Sava fut le premier parmi nos biographes à chercher une parallèle, une justification de cet acte dans les rècits de l'Ancient Testament. Nous en fîmes déjà mention dans notre étude. Nous y revenons: Nemanja, disait Sava, „couronna et bénit Stefan, comme jadis Isaac avait bénit Jacob".[54] — Nous voyons à quoi vise la phrase de Sava. Malgré qu'Esaü fut le fils ainé d'Isaac, ce fut le cadet Jacob qui obtint sa bénédiction. (Cf. Gen. 27/1—45). C'était précisement le cas des deux fils de Nemanja.

Domentian, au lieu de reprendre cette comparaison toute faite, s'attacha à une autre. Peut-être en raison de la ruse dont Jacob s'était servi pour obtenir la bénédiction de son père, et qu'au point de vue moral on pourait blamer. Voici comment s'exprime Domentian dans son oeuvre biographique sur Saint Sava:"... ses saints

---

[54] Mirković, *Spisi*, 116.

parents furent consacrés par sa naissance. Le Dieu les bénit d'une multitude de bénédictions, comme jadis Abraham et Sara, Isaac et Rebecca, Jacob et les fils de Jacob. Toute leur descendance fut bénit par Dieu. *Puis de la bénédictions de Jacob il bénit les fils de leurs fils*, édifiant les serviteurs de sa nouvelle loi".[55]

Grâce aux passages cités de la Genèse nous comprenons ce que Domentian entendait par „*la bénédiction de Jacob*": „Izrael étendit sa main droite et la posa sur la tête d'Ephraïm qui était le plus jeune, et il posa sa main gauche sur la tête de Manassé; ce fut avec intention qu'il posa ses mains ainsi, car Manassé était le premier-né" (Gen. 48/14). Recourant aux faits de l'Ancien Testament — de la Genèse, pour être précis — Domentian a reproduit, dans des termes voilés, mais clairs pour les initiés, avec élégance et mesure, l'attitude de Nemanja envers ses deux fils; au détriment de l'ainé Vukan, c'est Stefan, le cadet, qui monta au trône.

On conçoit que la décision de Nemanja ne fut acceptée par Vukan que par respect de la volonté et de la grande autorité de son père. Mais, à la mort de Nemanja, Vukan se révolta. Sava dut quitter Athos pour pacifier les frères qui avaient recouru aux armes. Sans aucun doute, les descendants et les partisans de Vukan et de sa famille, ne renoncèrent pas d'un seul coup aux droits dont ils se croyaient légitimes détenteurs. Le mecontentement devait forcément persister. — L'Autel des sacrifices, rapellant l'Offrande acceptée des Anciens, parraît en être un témoignage indirect. Le rédacteur l'a accolé intentionnellement à son épisode, ne se fut que pour dire que c'est par la volonté de Nemanja, approuvée par Dieu, que Stefan régna sur la Serbie et légua son trône à ses descendants directs. Car, souvenons nous: la famille de Manassé (= Vukan) sera grande, mais celle de son frère cadet, Ephraïm (= Stefan), sera plus grande encore, „et sa *postérité* deviendra une multitude de nations".

Rapellons encore une fois les paroles que Dieu prononça à Jacob, lors de sa visions: „Ne crains pas de descendre en Egypte, car je te ferai devenir une grande nation... Joseph te fermera les yeux". Nos biographes comparaient la descente de Nemanja en Athos au voyage de Jacob en Egypte; et, en Athos, nous le savons, Nemanja expira, c'est Sava qui lui ferma les yeux.

Voilà la bénédiction de Jacob, appliquée comme telle sur la dynastie régnante de la Serbie — les Némanides. Et, souvenons nous, que le roi Uroš, fondateur de Sopoćani, était le petits-fils de Nemanja, et de même son frère Sava II, qui au temps de la construction de Sopoćani, occupait le siège d'archevêque de l'église serbe autocéphale. Aussi, pourrions-nous attribuer à l'épisode en question un symbolisme encore plus à propos touchant directement les petits-fils de Nemanja, auxquels nous sommes redevables de Sopoćani.

XVIII — *La mort de Jacob* termine la narration illustrée de l'histoire de Joseph. (Fig. 5). Placée dans le coin nord du mur occidental, elle a (tout comme la scène de „La chasteté de Jo-

[55] Mirković, *Domentijan*, 39.

seph" — v. fig. 2) pour voisin immédiat la grande composition du Jugement dernier qui décore la paroi septentrionale du narthex. Là, au pied du Jugement dernier, le rédacteur a inséré, nous le savons, la composition historique représentant „La mort de la reine Anne Dandolo" (Fig. 6), seconde ou troisième épouse du roi Stefan Prvovenčani, mère du roi Uroš et de l'archevêque *Sava II*.

La présence de la scène représentant „La mort de Jacob" ne pose, pour ce qui est de l'Histoire elle même, aucun problème. La Genèse parle de cet événement dans les passages 49/33 et 50/1. „Lorsque Jacob eut achevé de donner ses ordres à ses fils, il retira ses pieds dans le lit, il expira, et fut receuilli auprès de son peuple" (Gen. 49/33). „Joseph se jeta sur le visage de son père, pleura sur lui, et le baisa" (Gen. 50/1). Toutefois, dans la peinture du cycle, ces paroles furent interprêtées par certains détails. — Le vieil Israël est représenté allongé sur son lit de mort, sa tête nimbée reposant sur un coussin. Une main — la droite — est posée sur la poitrine, tandis que l'autre repose sur son bas ventre. Au second plan, derrière le lit, se trouve le groupe des affligés. La place centrale est réservée à Joseph. Coiffé d'une couronne, et vêtu de sa robe impériale, il s'incline légèrement vers son père, ouvrant ses mains en signe de douleur. Il ne se jette pas sur le visage de son père, il ne pleure pas sur lui, et ne le baise pas. Au contraire. Son attitude, exprimant la douleur, reste, retenue et contrôlée. A droite, derrière Joseph (tenant compte de ce que nous dit l'Histoire in extenso), sont représentés les frères — dix en nombre. Le plus agé, Ruben, au cheveux gris, en robe blanche, est en tête du groupe. Les autres, exprimant leur douleur par des gestes divers, sont alignés au pied du lit. Sur la gauche de la scène, près de la tête de Jacob, sont trois femmes en pleurs. Celle de l'avant plan soulève ses mains, en signe de désespoir.

S. Radojčić a déjà comparé cette scène à la composition représentant la mort de la reine Anne. Il a attiré l'attention sur les attitudes identiques de quelques personnages figurés dans les deux représentations. L'attitude de Joseph est recopiée sur celle d'Uroš, et celle de quelques frères de Joseph correspondent étrangement aux attitudes de certaines personnalités de la suite du roi.[56] Ces similitudes seraient-elles accidentelles? — Poursuivant notre pensée, nous attirons l'attention sur un fait, dont l'importance ne peut-être sous-estimée. Or, dans la scène XII, illustrant l'épisode „Joseph offre . . . à ses frères" (La coupe retrouvée?) on a représenté, dans l'arrière plan un bâtiment — le palais de Joseph — qui, à tous points correspond au palais royal d'Uroš — qui se dessine dans l'arrière plan de la composition représentant la mort de la reine Anne. Pourquoi le peintre aurait-il insisté à démontrer de telles ressemblances de détails, si ce n'est pour attirer l'attention sur la concordance des faits de la Genèse, d'une part, à ceux de la vie de Nemanja et de la destinée future de ses descendants, de l'autre (présagée par le cycle même et par les paroles de Jacob).

Cependant, il nous est impossible d'avancer que la mort de Jacob avait été conçue en vue de servir de parallèle à la mort de Nemanja. Car, un détail s'y oppose nettement: les trois pleureuses, placées auprès de la tête de Jacob. Or, Nemanja, est mort à Hilandar, au Mont

[56] S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, 25.

Athos, dont l'accès est, nous le savons, interdi aux femmes. Il n'y avait que les moines et Sava qui furent présents à son lit de mort. Domentian nous a d'ailleurs narré, en des passages émouvants, la mort de „l'arbre d'où germa le Nouvel Israël". Nous les reproduisons, vu leur beauté, et afin de démontrer que notre scène, à notre avis, ne peut comparaître comme correspondante à celle décrite dans les passages de Domentian que voici: „Et, s'éveillant (Siméon Nemanja) il parla: „Vous êtes éperdus, pourquoi? Pourquoi un tel chagrin? Chantez les chants mortuaires et célébrez Dieu pour tout. — Puis il bénit son fils chéri, le kyr Sava, et toute l'assemblée des saints moines — ses enfants fidèles — et tout à coup, avec sa sublime bénédiction, on entendit venant des cieux, une clameur incompréhensible à nous qui vivons enfermés dans nos corps . . . et l'assemblée toute entière fut prise par une joie inexplicable, car par la volonté du saint père, accompagné par la milice céleste, le Saint Esprit chantait la gloire du Seigneur des Cieux"[57] Puis, au terme de sa description de la mort de saint Siméon, Domentian ajoute: „Et, un chagrin immense saisit l'assemblée des saints moines; ses enfants, et ils versèrent des larmes sans nombre, voyant que leur pasteur, leur maître éclairé, les quittait à jamais"[58].

De notre description de la scène représentant la mort de Jacob nous avons retenu que, sauf les pleureuses, personne ne s'abandonne à la douleur: Joseph n'embrasse pas son père et les affligés ne versent pas des larmes sans nombre. Mais, à défaut même de ces détails, la présence des pleureuses suffirait pour dissiper toute possibilité de concordance de cette scène avec les passages décrivant la mort de Nemanja.

Depuis le début de notre analyse de la „Mort de Jacob" nous avons attiré l'attention sur une autre scène, celle qui représente la Mort de la reine Anne Dandolo et qui semble indiquer la pensée suivie par le rédacteur. Notre hypothèse est hardie, les arguments directes nous manquent, mais les indices sont là.

Nous l'avons déjà souligné: Anne Dandolo était la mère du roi Uroš, fondateur de Sopoćani. Sava II, troisième archevêque de l'église autocéphale serbe, frère d'Uroš, fut lui aussi son enfant. Il s'occupa beaucoup, nous le verrons tout à l'heure, de la mise au point de la fondation de son frère. Son portrait, ainsi que l'a démontré Sv. Mandić[59] se trouve inséré même dans la galerie des portraits des saints Pères de l'église représentées dans l'hémicycle absidial. — C'est l'amour filial qui décida les frères à représenter la mort de leur mère, dans le but de sauvegarder sa mémoire et de calmer leur propre douleur. — On s'attenderait à ce que leurs sentiments envers leur père, mort depuis longtemps, fussent pareils. Un dynaste avait de bonnes raisons sentimentales et surtout politiques, de manifester sa déférence, sinon sa vénération envers son ancêtre immédiat. Cependant, on ne peut identifier aucune composition représentant Stefan Prvovenčani sur son lit de mort. Seul reste l'épisode de la mort de Jacob. D'après nous c'est à la mort de Stefan Prvovenčani qu'elle fait allusion. — A l'appui de la véracité probable de notre conjecture nous citons la similitude des attitudes, et la ressemblance prononcée des visages dans les groupes de l'une et de l'autre composition. — Au surplus, visant

[57] Mirković, *Domentijan*, 286.

[58] Ibid. 287.

[59] S. Mandić, *Tri portreta u Sopoćanima*, Književne novine, Beograd, 30. IX—1954.

la concordance de l'ensemble, nous avons à y ajouter la forme identique de l'architecture des fonds: le palais de Joseph à l'arrière plan de la scène XII et le palais royal du roi Uroš dans la mort de la reine Anne.

C. — A LA RECHERCHE DU REDACTEUR PROBABLE DU CYCLE

Enfin, au terme de notre étude nous croyons nécessaire d'effleurer du moins le problème de l'identification du personnage ou des personnages qui contribuèrent à la rédaction si savante et si subtile de notre décoration.

Nous avons déjà dit, que les deux oeuvres de Domentian, la vie de saint Sava et la vie de saint Siméon, apportent le plus grand nombre d'exemples au problème que nous venons d'étudier. C'est pourquoi nous avons supposé que c'est dans l'entourage de Domentian, que nous devons chercher l'auteur ou les auteurs de la rédaction illustrée de l'Histoire de Joseph de Sopoćani. Celà nous emmène, d'une part, à la cour du roi Uroš, elle-même, vu que les deux oeuvres furent écrites sur la demande du roi, et de l'autre, dans le milieu athonite, vu que Domentian rédigea ses oeuvres précisément à Hilandar.

Domentian, nous venons de le dire, écrit ses vies au Mont Athos. L'une, celle de saint Sava, vers l'an 1243 ou 1253, dans la dépendance de Hilandar — la cellule de St.-Sava près de Karyès, l'autre, celle de saint Siméon, vers 1264, dans la cellule de la Transfiguration près de Hilandar. Ainsi, et l'une et l'autre de ces oeuvres seraient contemporaines ou presque de la décoration sopoćanienne, datée actuellement, entre les années 1258 et 1265. — Au temps de leur rédaction, on mentionne à Hilandar en tant qu'igoumène, le frère d'Uroš, Sava, qui, au baptême avait reçu le nom de Predislav. Celui-là, après avoir quitté vers 1255 son siège d'igoumène, retourna dans son pays et devint évêque de Hum. Puis, après la mort du successeur de saint Sava, c'est-à-dire, après la mort de l'archevêque Arsenije, suivant la décision du concile, Sava fut élevé au rang d'archevêque de l'église serbe autocéphale. Il est évident que Domentian, disciple de saint Sava, et son admirateur, a dû s'attacher très étroitement au neveu de celui-là (c'est-à-dire à Sava II) d'autant plus que, comme le fut saint Sava, pour Némanja, il était fils cadet de Stefan Provenčani, et, qu'il abandonna, aussi comme saint Sava, la vie joyeuse et insousciante de la cour pour se consacrer à la vie religieuse.

Aussi nous remarquons, qu'à la même époque, on mentionne la présence à Hilandar d'un certain Janićije, qui, à son tour fut élève de Sava II, et, en plus son fidèle ami. Il le remplaça au poste d'igoumène de Hilandar, après le départ de celui-ci. A la mort de Sava II, ce fut Janićije qui fut élu archevêque de l'église serbe. Ami intime et serviteur fidèle du roi Uroš I, il quitta son siège d'archevêque au moment où Uroš, detroné par son fils ainé Dragutin, dut aller en exil.

C'est selon toute apparence, entre ces trois personnalités appartenant à la fois à la cour et à la confrérie de Hilandar, qu'il nous faut chercher le rédacteur — le créateur — de l'ensemble, de l'Histoire de Joseph de Sopoćani.

Ajoutons, toutefois, que suivant les usages, c'était à l'évèque et à l'archevêque qu'incombait l'approbation du décor d'une église. Vu que Sopoćani furent une fondation royale et que c'est au fondateur qu'incombe le droit de proposer le plan et le décor de sa fondation, il s'ensuit que dans notre cas les deux droits — celui de proposer et celui d'approuver — étaient détenus par deux Nemanides: du roi Uroš et de l'archevêque Sava II. Est-il donc possible qu'ils ne furent pour rien dans la rédaction de notre ensemble?

D - CONCLUSION

Enfin, arrivés au terme de nos recherches, précisons, que dans le détail aussi bien que dans l'ensemble de l'Histoire de Joseph de Sopoćani, nous avons constaté des allusions directes aux faits et gestes tirés soit de la vie de Nemanja, soit de celles de ses descendants (de Sava I, en premier lieu). Le rédacteur s'est permis d'intervenir à plusieurs reprises dans le récit authentique de la Genèse en y apportant des changements sérieux. Il est vrai que ce fut toujours — et ce fait vient à l'appui de notre thèse — en vue de rapprocher son illustration autant que possible de la vie de Nemanja et des événements de sa vie.

Sirarpie Der Nersessian[60] a déjà effleuré la pensée que le cycle de Joseph pourrait, en général, se ranger parmi ceux qui furent utilisés aussi à la propagation du culte impérial élaboré par le cérémonial de la cour constantinopolitaine. Cependant, les exemples de l'Histoire, que nous offre l'iconographie byzantine, ne sont ni persuasifs, ni trop explicites. Toutefois, tout laisse croire, que déjà dans le Ms. Paris. Gr. 510, au temps de Basile I, on essaya de mettre en valeur l'équivoque d'une illustration de l'Histoire de Joseph de ce genre.

En ce qui est de notre cycle, il est d'un bout à l'autre soumis à la glorification du souverain et de la dynastie régnante. Les parallèles que nous avons établies au cours de notre exploration, le démontrent sans laisser place au doute. Elles sont claires, nettes et directes.

Enfin, ajoutons encore un élément qui concourt à notre thèse. Nous ne le croyons pas décisif, il ne fait que corroborer les arguments que nous avons déjà exposés: aucune des scènes de l'Histoire de Joseph de Sopoćani n'est signée, et jamais, aucune d'elles ne le fut. Le peintre était-il distrait ou oublieux? Ou voulait-il simplement ne pas trop fixer l'attention sur ce que pour lui était moins important, c'est-à-dire, sur l'Histoire de Joseph proprement dite, laissant à l'intelligence du spectateur la joie de deviner le vrai sens symbolique et allégorique de l'ensemble — celui, par lequel il voulait rehausser la gloire et le culte de ses dynastes, contribuant du même coup à la prise de conscience de son peuple. Au fait, l'Histoire de Joseph de Sopoćani doit aussi être considérée comme une esquisse d'un crédo politique qui régira désormais, dans nombre d'exemples l'activité des souverains Némanides.

---

[60] S. Der Nerssessian, *The Illustrations of the Homilies of St. Gregory of Nazianzus,* Paris, Gr. 510, Dumbarton Oaks Papers, No. 16, Washington 1962, 223—224.

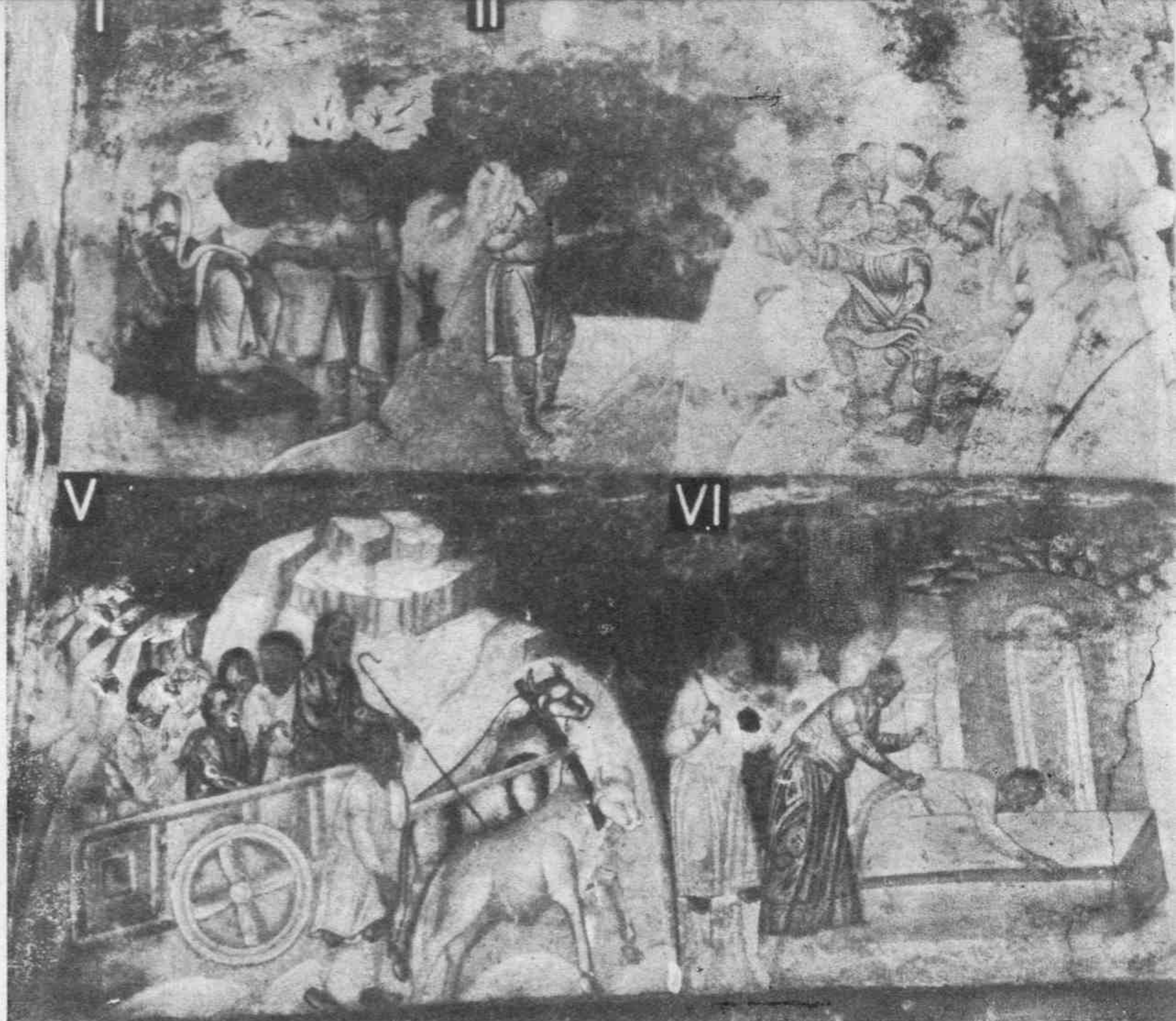


Fig. 1. La partie sud du quatrième et troisième registre de l'Histoire de Joseph, scènes I, II, V et VI.



Fig. 2 La partie nord du quatrième et troisième registre comprenant les scènes III et IV, VII et VIII.


XIV
XV





Fig. 3. Le second et le premier registre de l'Histoire de Joseph; la partie sud du décor de la paroi occidentale, scènes IX, X et XI, XIV et XV.

Fig. 4. Les scènes Joseph libéré de la prison et Joseph promu gouverneur d'Egypte.

Fig. 5. Le second et le premier registre de l'Histoire de Joseph; la partie septentrionale du décor de la paroi occidentale du narthex, scènes XII et XIII, XVI et XVII.

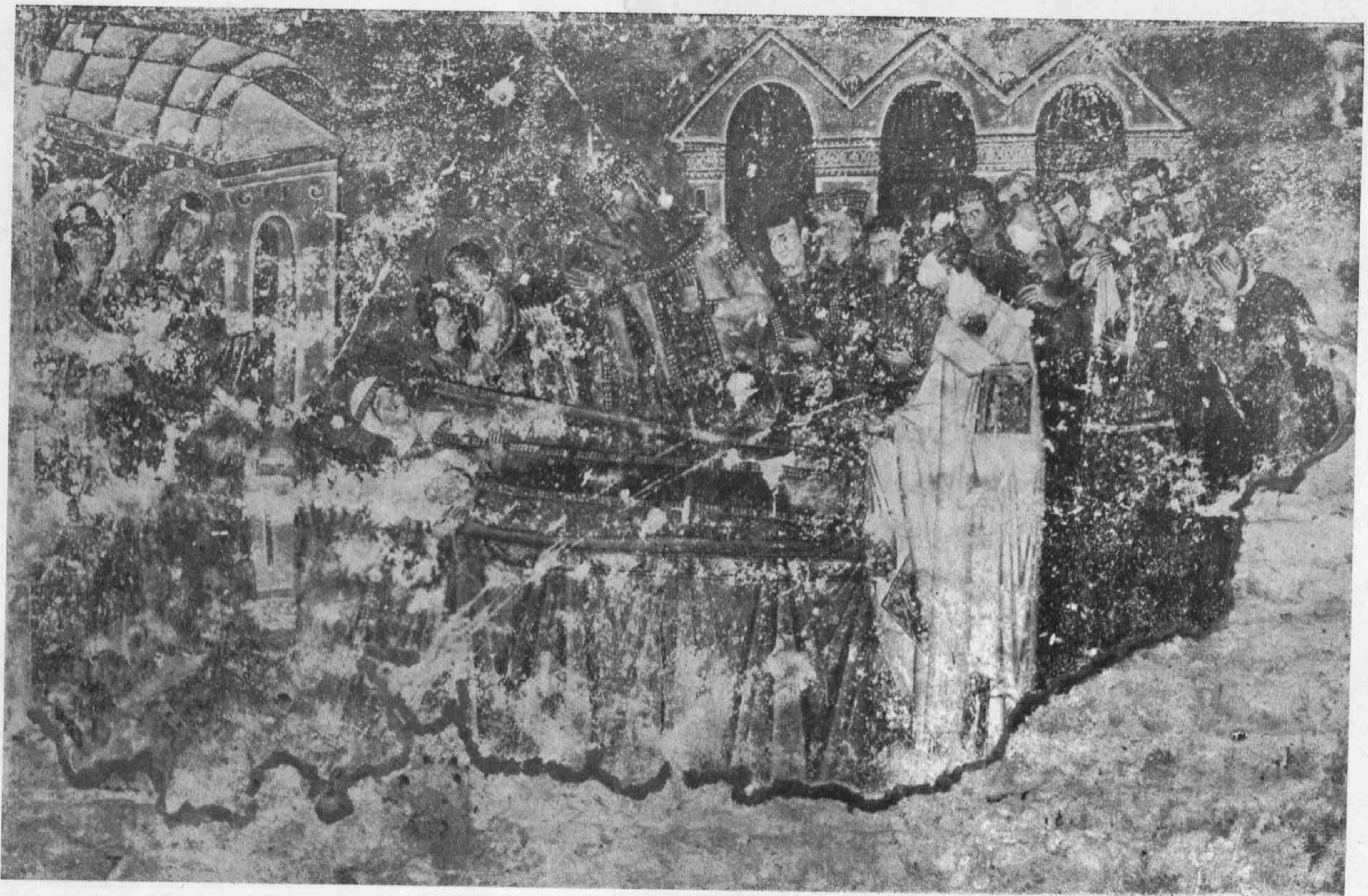


Fig. 6. La mort de la reine Anne Dandolo, paroi nord du narthex.

PAVLE MIJOVIĆ

PERSONNIFICATION DES SEPT PECHES MORTELS DANS LE JUGEMENT DERNIER A SOPOĆANI

I

La monumentalité extraordinaire des peintures murales de Sopoćani, l'apparence presque antique de ses personnages, la liberté prononcée des attitudes et de l'expression des visages, la perfection du modelé des figures et la concordance exceptionnelle des effets coloristiques et des nuances exigent des chercheurs de toujours pénétrer dans un passé lointain, afin d'y chercher les sources dont découlait son esprit iconographique et esthétique. Quoiqu'un grand progrès ait été déjà fait sur ce point, il nous reste, dans notre tentative de donner à cette oeuvre artistique si particulière une explication correcte[1], encore de vastes ensembles et de nombreux détails de la peinture de Sopoćani à étudier, afin de pouvoir, ainsi, satisfaire cette curiosité scientifique et humaine toujours à l'éveil. En apportant cette modeste contribution, notre intention était de nous joindre à ces efforts et, tout en nous concentrant sur un sujet isolé de la composition du Jugement dernier qui nous a semblé le mieux répondre au but que nous nous sommes posés, d'attirer l'attention sur une voie qui devrait mener à ces sources mêmes.

Le détail dont il sera ici question — les sept péchés mortels représentés sous forme de sept figures humaines nues enlacées par des serpents, détail tiré de la grande scène de la pesée des âmes (Psychostasie) (fig. 1, 2) — est sans doute un sujet qui, tout particulièrement, saute aux yeux. Observé dans l'ensemble de la composition, ce détail s'est vu attribuer même plus de place que les représentations des pécheurs. Cette disproportion est encore plus accentuée si on la compare à d'autres sujets illustrant l'Enfer: personnifications de la Mer et de la Terre vomissant différentes parties de corps humains. En comparant ces mêmes sujets aux autres cycles du Jugement dernier, on voit bien que ce rapport est aussi fortement mis en évidence. Il est donc possible de se demander si ce n'est là qu'une vue subjective du peintre exécutant la

[1] V. Djurić, *Sopoćani,* Beograd 1963. Dans ce travail se trouvent réunies toutes les recherches antérieures des historiens de l'art, ayant trait à ce monument. Comp. les remarques.

composition à sa manière propre, ou bien s'il ne s'agissait pas d'une tendance plus profonde pouvant nous conduire vers de nouvelles voies de recherche.

En parlant des compositions conservées à Sopoćani, Mileševa, Bogorodica Ljeviška, Gračanica et Dečani, notre ancienne iconographie affirme toujours qu'elles avaient été illustrées d'après les sermons sur le Jugement dernier d'Ephrem le Syrien. Ceci n'est vrai que dans un sens général. La description des évènements d'après Ephrem le Syrien correspond dans la peinture aux cycles qui, à partir du début du XIII^{e} siècle s'arrêtent à un schèma invariable de la composition, selon lequel la disposition régulière de toutes les petites scènes est amenée au niveau d'une proportionnalité presque géométrique. Cependant, pas un seul de nos cycles appartenant à la peinture monumentale ne s'arrête à un tel schéma. Bien que s'inspirant des textes d'Ephrem le Syrien, chacun de ces cycles a ses propres variantes iconographiques, lui donnant ainsi un aspect original. Ceci résulte du choix des textes bibliques, dont la description d'Ephrem fait usage et de la mise en relief de certains passages caractéristiques de la Bible, en tant que sujets iconographiques de base, liés à la conception appliquée par les peintres au cycle du Jugement dernier de nos monuments. Ceci n'est devenu possible qu'après les Comnènes, lorsque le répertoire des thèmes de la peinture byzantine s'est vu élargi, et lorsque le bref contenu des fameux sermons, prières et psaumes, servant de sujet à l'iconographie de l'art chrétien, s'est trouvé amplifié. C'est un fait connu que les passages d'ordre général et trop souvent répétés des sermons, prières et psaumes ne pouvaient plus satisfaire, au cours de la seconde moitié du XIII^{e} siècle, les ambitions des savants exégètes de l'époque. Bien que s'appuyant toujours sur les textes laconiques de la liturgie, ils s'adonnaient en même temps à une autre tâche — au développement du répertoire religieux. Toutefois, ceci n'était point possible sans une explication des textes anciens ayant servi aux orateurs et aux poètes. La tendance à comparer les textes de l'Ancien Testament à ceux du Nouveau Testament et à établir leur parallélisme — ayant commencé à se manifester au XIII^{e} siècle — est devenue pour eux un appui précieux.[2] La littérature serbe du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle, par exemple, est absolument soumise à ce principe. Les oeuvres de Saint Sava, de Stefan Prvovenčani, de Domentijan, de Teodosije et de Danilo, ne font aucune différence entre les deux Testaments et citent indifféremment les textes des deux. Dans la plupart des cas, ces citations ne sont même pas désignées par l'épithète „Ancien Testament“ ou „Nouveau Testament“, tandis que nulle part on ne voit donner la priorité aux citations de l'Evangile sur celles de la bible hébraïque. Les auteurs des livres du Nouveau Testament, citant de mémoire les fragments de l'Ancien Testament, avaient servi de modèle à nos écrivains.[3] Dans la Vulgate latine et surtout dans les traductions slaves de la Bible, une attention particulière se manifeste en vue de réduire au maximum dans les citations les différences formelles, existant entre l'Ancien et le Nouveau Testament.[4] En découvrant des passages identiques dans les deux Testaments et en les acceptant à titre égal —

[2] Dite *Concordantiae S. Jacobi* du dominicain H. Carensis.

[3] Weltzer und Welte, *Kirchenlexikon*[2], III, 388—389.

[4] D. Boranić, *Vukov i Daničićev prijevod biblijskih citata*. Daničićev zbornik SKA, Posebna izdanja knj. LV, Filol.-filozof. spisi, knj. 15, Beograd—Ljubljana 1925, 156.

comme l'avaient déjà fait les doctes pères de l'Eglise au cours des conciles oecuméniques — les artistes byzantins enrichissaient l'oeuvre picturale par de nouvelles solutions et apportaient une multitude de nouveaux sujets iconographiques, d'une diversité particulière.

Si l'on essaie de comparer les représentations du Jugement dernier — telles que celles de Sopoćani, Mileševa, Bogorodica Ljeviška, Gračanica et Dečani — les déducaces ne pouvent être fondées uniquement sur les similitudes dans la matière peinte, mais aussi sur la mise en relief des idées spécifiques inserées au sein de chaque cycle particulier. Nous allons le démontrer par l'analyse des personnifications des péchés capitaux de Sopoćani. Le prof. S. Radojčić a tout récemment attiré l'attention sur la représentation remarquable du Jugement dernier de Mileševa. Les représentations des faux prophètes et faux apôtres, des empereurs injustes, des évêques pécheurs et des moines imposteurs — contrairement aux descriptions très sobres des tortures infernales et des beautés paradisiaques — sont mises en évidence de façon très suggestive.[5] A Bogorodica Ljeviška, la plus grande partie du cycle a été détruit, ce qui nous empêche de préciser quel fut le moment particulier ayant inspiré le peintre du Jugement dernier. A Gračanica, ce sont les sujets très élargis de la Terre et surtout de la Mer vomissant les morts[6], tandis qu'à Dečani ce sont les évènements se rapportant au Christ bénissant des deux mains, en vue de l'hétimasia et de la glorification de la sainte croix.[7] Ailleurs, dans les cycles russes de l'église de Dmitrij à Vladimir et de la Sainte-Rédemption sur la Neredica, ce sont les scènes monumentales de la réunion des apôtres.[8] Les autres monuments traitant aussi ce thème — en Grèce et en Bulgarie — possèdent des sujets iconographiques remarquables qui leur sont propres et qui du point de vue figural se distinguent soit par leur grandeur, soit par quelques nouveauté iconographique. Tout ceci prouve que la mise en relief de certains sujets du cycle du Jugement dernier n'a pas été abandonnée au profit de l'initiative arbitraire du peintre, mais qu'au contraire, elle trouve son explication dans le texte qui a inspiré chacun de ces sujets.

II

Les sept figures nues enlacées de serpents dans la scène de la Psychostasie, réalisées dans des tonalités couleur de feu, sont plutôt conçues comme des figures indépendantes placées à une certaine distance et tournées par paires l'une vers l'autre en position trois quart, si bien qu'elle donnent l'impression d'avoir été opposées avec dessein au sujet moins souligné de la pesée des âmes, où la figure de l'archange Michel est seule à faire montre de monumentalité. On voit donc que ce n'est pas l'acte même de la pesée des âmes qui est élévé ici au premier

---

[5] S. Radojčić, *Mileševa,* Beograd 1963, 35—38; *Mileševske freske Strašnog suda, Studije o umetnosti XIII veka,* Glas SAN CCXXXIV, knj. 7, 25—26.

[6] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge,* Beograd 1930, pl. 60.

[7] G. Millet, *La dalmatique du Vatican,* Paris 1945, 23—29, tab. IV. V. Petković, *Dečani II,* Beograd 1941, 69 tab. CCCXXIII.

[8] *Иcтория русского искусства,* I, Москва 1953, 452—455; В. Мясоедов, Н. Сычев, *Фрески Спаса--Нередицы,* Ленинград 1925, таб. LXVII, LXXVI.

plan, comme par exemple à Dečani[9], mais au contraire la préfiguration des péchés. Trois des figures, en allant de droite à gauche, représentent des figures d'hommes, les serpents qui les enlacent leur mordant l'oreille, le sexe et la langue. Les quatre autres sont des femmes nues, mordues à la main, au sein, au sexe et à l'oreille. Bien que ne portant pas d'inscriptions explicatives, il est manifeste que les figures d'hommes personnifient les péchés de la médisance, du vol (?) et de la calomnie, les figures des femmes — l'adultère et le déréglement sexuel.

Au cours de la longue évolution de la symbolique du Jugement dernier, les péchés et les vices, pris par groupes ou chacun à part, étaient énumerés selon les listes des maux sévissant parmi les gens d'un certain milieu et d'une certaine époque, leur nombre dépendant toujours de la force des arguments menaçant les âmes à la veille de leur départ au paradis ou aux enfers.

Le nombre sept de l'Apocalypse est symbolique et indique la totalité, son origine se trouvant dans la symbolique païenne.[10]

Les péchés du Jugement dernier de Sopoćani, bien que ceci ne fut pas nettement indiqué, et malgré que les détails de la scène aient été fortement endommagés, peuvent être considérés dans leur totalité comme un choix tiré de l'épître de l'apôtre Paul aux Romains.[11] Dans l'épître, comme aussi dans la représentation de Sopoćani, l'accent est mis sur la débauche sexuelle. En tête de la liste de l'épître se trouve la perversité, et Cyrille d'Alexandrie, inspiré sans aucun doute par le texte de l'apôtre, énumère dans un des ses cinq groupes „la débauche, l'adultère et l'onanisme". Dans les manuscrits apocryphes de la „Descente de la Mère de Dieu aux Enfers" („Sermon de Pseudo-Palladio") et dans l'Apocalypse de Paul, on voit aussi les prostituées attaquées par les serpents.[12] L'enseignement de l'apôtre Paul exposé dans cette épître est en

---

[9] Id., tab. CCLXXVIII.

[10] Cyrille d'Alexandrie cite cinq groupes de péchés; Н. В. Покорски, *Сшрашний суд в йамяшниках визаншийского искуссшва*, Труды VI Археологического сьезда в Одессе, t. III, Odessa 1887, 370. Une liste complète — au nombre de vingt et un — est contenue dans la Vie de Basile le Jean; ce nombre c'élève a soixante-sept sur certaines icones russes du Jugement dernier.

[11] Une liste de base, dont découlent plus ou moins ces variantes des péchés humains, est contenue dans l'épitre de l'apôtre Paul aux Romains. Il a condamné les hommes pour n'avoir pas reconnu dieu (Rom. I):

29 — „remplie de toute injustice, de perversité, de cupidité, de malice, ne respirant qu'envie, meurtre, dispute, fourberie, malignité, diffamateurs";

30 — „détracteurs, ennemie de Dieu, insulteurs, orgueilleux, fanfarons, ingénieux au mal, rebelles à leurs parents";

31 — insensés, déloyaux, sans coeur, sans pitié . . ."

Pour dresser cette liste, l'apôtre Paul s'est inspiré de la littérature païenne et hébraïque de son temps, ce qui se voit clairement d'après les allusions contenues dans l'épître en question, ainsi que dans celles adressées aux Corinthiens, aux Galates, aux Ephésiens, aux Colossiens, à Timotée et à Titus. Plus tard le nombre des péchés mortels a été reduit à sept. Dans l'Apocalypse, on cite déjà „un énorme Dragon rouge-feu, à sept têtes" (12, 3), „surgir de la mer une Bête portant sept têtes" (13, I), une femme „assise sur une Bête écarlate couverte de titres blasphématoires et portant sept têtes" (17, 3). A Jean, étonné, l'ange explique que „les sept têtes ce sont sept collines sur lesquelles la femme est assise" (17, 9), ce qui représente les sept collines romaines.

[12] Dans la symbolique de l'église occidentale, aussi, „les sept chiefs de la Beste" d'un sermon du XIII^e^ siècle, signifient les sept Péchés mortels (septem Vitia principalia) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II 2, Paris 1957, 709.

somme l'histoire du péché originel et le plan pour son salut.[13] Quand ils parlent du péché, presque tous les exegètes, ainsi que nos écrivains du Moyen Age, ont en vue l'Epître aux Romains. Durant toute l'histoire de l'église, cette épître est restée un trésor sans égal pour y puiser des parallèles ou des morales, chaque fois que l'on traitait ce sujet. Selon nous, elle fut aussi la source à laquelle le peintre de Sopoćani recourut pour son sujet du Jugement dernier.

Selon la doctrine de l'apôtre Paul, le péché personnifié et incarné dans l'homme est exposé aux pires souffrances. Les concordances se rapportant aux paroles de l'apôtre nous orientent vers la Génèse, où le péché, incarné dans l'homme selon l'apôtre Paul, se voit substitué par le serpent „plus rusé que tous les autres animaux de la terre" (Gen. 3, 1 sq), et dont Eve, a subi la tentation. Le serpent n'est que le masque sous lequel se cache une créature hostile à dieu et ennemi de l'homme. C'est dans cette créature que la Sagesse, le Nouveau Testament et la tradi-

[13] Ce n'est pas un pur hasard de voir la liste des vices et la doctrine des péchés dans l'épître aux Romains, adressés de Corinthe au cours de l'hiver 57/58. L'épître devait précéder le voyage de l'apôtre à Rome et la fondation de l'Eglise romaine, en un endroit où il n'y avait que peu d'adeptes du christianisme. Par certaines allusions contenues dans l'épître, on peut se rendre compte que la communauté chrétienne romaine ne comprenait à cette époque que quelques Juifs et païens convertis au christianisme, ne connaissant que très imparfaitement la nouvelle doctrine. Rome se trouvait être le centre du paganisme, et, jugeant d'après cette épître, le problème majeur pour la divulgation de la nouvelle croyance consistait dans la différentiation de la conception eschatologique entre les deux religions, païenne et chrétienne. L'accent principal de l'épître était mis sur le contraste entre le Christ en tant que Justice de Dieu et les tendances humaines de s'attribuer le doit de juger et de rendre justice. Le danger principal pour les conceptions de l'apôtre Paul résidait dans la foi fanatique des Juifs dans leur Loi, celle-ci leur enseignant que la délivrance des péchés se réalisait par la circoncision. Sans toutefois nier l'accès au salut par la Loi, l'apôtre Paul préchait le salut par de nouvelles voies — par la conscience de son propre péché et par le besoin d'invoquer l'aide divine nécessaire à la délivrance. Cette aide se manifestant sous forme de pure grâce, vient par le Christ qui, par sa mort et sa résurrection, avait détruit l'anciene civilisation pour en fonder une nouvelle.

Les péchés du Jugement dernier de Sopoćani sont personnifiés comme dans toutes les autres peintures se rapportant à ce sujet. L'origine de ces représentations se trouve dans l'Epître aux Romains: „Une chose bonne serait-elle donc devenue mort pour moi? Certes non! Mais c'est le péché qui afin de paraître péché, se servit d'une chose bonne pour me procurer la mort, afin que le péché exerçat toute sa puissance de péché par le moyen du précepte" (7, 13). Le péché est ici personnifié, les passages parallèles de la même épître renvoyant aux explications qui le confirme. Par ex.: „Voilà pourquoi, de même que par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort a passé en tous les hommes du fait que tous ont péché" (5, 02). L'essence de ce passage consiste à prouver que le péché sépare l'homme de dieu. Cette séparation se manifeste par „la mort", éternelle si elle est spirituelle, mais elle n'est qu'un signe si elle est physique. La „mort" éternelle mène aux joies paradisaiques, tandis que le signe de la „mort" ne représente que le décès du corps humain. On trouve dans les cycles du Jugement dernier représentés les deux aspects de la „mort" — éternelle, avec la résurrection des justes, et physique, avec la psychostasie que personne ne peut éviter.

Selon l'apôtre Paul, tout homme porte en soi deux sortes de péchés, l'un qui lui est resté d'Adam — „tous ont péché en Adam", et l'autre qui est personnel — „tous ont péché" (3, 23). Les premiers sont les péchés que l'homme acquiert par la naissance, les seconds sont ceux qu'il commet durant sa vie. Ces idées se retrouvent dans chaque cycle élargi du Jugement dernier, où figurent Adam et Eve. La doctrine de Paul sur le péché originel et le péché personnel est donc au complet. Elle explique l'origine et l'essence des péchés, elle enseigne la rédemption des péchés par un don eschatologique provenant du Christ.

tion chrétienne toute entière voient l'Adversaire de dieu, le Diable et Satan qui a tenté Job. Le serpent, le substitut du péché humain, représente dans la tradition hébraïque l'hostilité entre la race du serpent et la femme. Cette hostilité est mise en lumière intégralement dans le sujet de Sopoćani. Tous les péchés personnifiés par des hommes et des femmes nus sont attaqués uniquement par des serpents. On ne voit nulle part ailleurs parmi les cycles byzantins du Jugement dernier ce procédé traité avec autant de conséquence qu'ici. Paul prêche que Dieu n'a pas l'intention de régler personnellement ses comptes avec les pécheurs, mais qu'il laissera cette besogne à son ennemi. A Sopoćani, le serpent — ennemi universel de dieu — extermine le péché personnifié par de belles figures nues. On peut les voir déchirées par des douleurs atroces qui font grimacer les faces et courber les corps.

III

Les scènes personnifiant les péchés mortels dans les cycles du Jugement dernier antérieurs à Sopoćani, n'étaient pas particulièrement mises en relief. L'une des raisons s'en trouve dans le traitement des corps humains nus que l'art chrétien évitait partout sauf dans la scène de l'Expulsion du paradis. Dans tous ces cycles, ces figures sont très menues; ce sont des silhouettes de couleur rougeâtre sur fond ocre foncé, créant l'ambiance de l'enfer; en fait, des figures hermaphrodites. Nulle part dans les cycles du Jugement dernier, à ma connaissance, elles n'ont été peintes avec autant de désir de faire ressortir la sensualité du nu et avec une telle différentiation naturaliste du nu de femme, comme à Sopoćani. C'est la raison pour laquelle il est difficile de trouver des éléments de l'imitation iconographique dans les cycles plus anciens. Le plus ancien — Paris. gr. 923, du IX^e siècle, de provenance syrienne, fol. 69v — montre les pécheurs dans les flammes, entourés de serpents (fig. 3).[14] Toutefois, cette représentation n'est qu'une parallèle lointaine du sujet de Sopoćani. Plus proche, bien que n'offrant toujours pas de parallélisme direct, est la miniature du manuscrit arménien — Paris. gr. 344, fond syriaque — du XII^e siècle avec inscriptions en arménien, montrant sur le fol. 8 du troisième registre l'Enfer avec les pécheurs encerclés par une chaîne de serpents (fig. 4).[15] Comme à Sopoćani, on trouve dans cette miniature sept pécheurs; ils sont tous nus, mais au lieu d'avoir certaines parties du corps mordues par les serpents, comme dans notre sujet, on voit les serpents créer autour d'eux un cercle de terreur et d'effroi dans lequel les figures s'agitent. Dans le Hortus Deliciarum de Herrad von Landsberg (1159—1179), dont les miniatures sont imprégnées de l'esprit iconographique byzantin, parmi les six pécheurs, seul le „voluptueux" est enlacé et mordu par les serpents, tandis que les autres sont torturés par d'autres souffrances plus particulières.[16]

[14] Д. Айналов, *Еленистические основы византийского искусства*, Записки Имп. Росс. Археол. Об., XII, 23; A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 252, pl. XXXVIII, 5; G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 20—21, et bibliographie.

[15] G. Millet, *op. cit.*, tab. II; S. der Neressian, *Manuscrits arméniens illustrès XII, XIII, XIV s.*, Paris 1936, 131—134, pl. LIV, 118.

[16] В. Н. Покровский, op. cit., 299.

Un exemple plus proche de celui de Sopoćani se retrouve dans la Panagia Mavriotissa, près de Kostur, du XII[e]—XIII[e] siècle, où l'on voit un groupe de quatre femmes nues étroitement serrées, mordues aux seins, aux mains et à la langue par des serpents enlaçant leurs corps (fig. 5).[17] Malgré cette ressemblance avec la solution de Sopoćani, les différences dans la façon de grouper les figures, dans le traitement du corps nu, le mouvement libre, les jambes écartées et les bandes minces et à peine visibles représentant les serpents, permettent de conclure que le détail de Kostur ne pouvait en aucun cas avoir été cette source directe ayant inspiré Sopoćani.

De même, dans l'art de l'Occident, où le naturalisme des scènes arrive à son point culminant au XII[e]—XIII[e] siècle, il n'est guère possible de trouver des parallèles convaincantes au sujet de Sopoćani. Sur l'un des chapitaux de la Porte des Comtes à Saint-Sernin de Toulouse, on voit deux démons déchirer des dents les organes génitaux du Luxurieux et de la Luxurieuse nus. Sur la porte de Moissac, la Luxure, traitée de façon similaire, est rendue sous forme d'une Méchante femme dont les seins et le sexe sont dévorés par des serpents et des crapauds.[18] Reste toujours la possibilité de trouver à l'Occident d'autres éléments naturalistes qui permettraient de reconstituer complètement le sujet de Sopoćani, bien que je sois d'avis qu'il ne faudrait pas emprunter cette voie. Je pense que l'excellent connaisseur du thème du Jugement dernier, N. V. Pokrovski, avait raison lorsqu'il affirmait que l'essentiel de la nouvelle solution de la composition du Jugement dernier devait être cherché dans l'art byzantin et que seuls les passages de la Bible avaient pu servir de base dogmatique à l'élaboration des peintures.

Vue sous cette lumière, la comparaison des sujets des péchés de trois monuments d'époque plus récente, de Mistra, de Bogorodica Ljeviška, et de Dečani, — laisse entrevoir soit un remaniement de l'exemple de Sopoćani, soit une évolution indépendante d'un archétype précédant Sopoćani. Nous voyons à Bogorodica Ljeviška et à Mistra (fig. 6) la pécheresse sous forme d'un beau nu de femme, à caractéristiques du corps féminin prononcées, mordue par plusieurs serpents en différents endroits, tels que le sein et le doigt (fig. 7).[19] Les sujets de Dečani — le Calomniateur et la Luxurieuse, tous les deux nus, l'un assis, l'autre couché — sont également représentés enlacés par des serpents. Le serpent mord le sein de la Luxurieuse (fig. 8).[20] Dans les cycles byzantins, serbes, russes et bulgares d'époque plus récente, on trouve toujours de pareils sujets isolés, où l'on voit presque exclusivement le Luxurieux et la Luxurieuse mordus aux organes par les serpents. Mais nulle part ne se verra répéter en entier le sujet de Sopoćani, qui resté ainsi, par manque d'analogies, un fait isolé.

Etant donné qu'il n'existe pas de parallèle convaincant dans l'art posticonoclaste, il devient clair que l'origine de ce sujet doit être cherchée dans l'héritage de l'art hellénistique, celui-ci ayant inspiré aussi d'autres éléments de la peinture murale de Sopoćani. Plusieurs compa-

---

[17] S. Pelekanides, Καστορία I, Thessalonique 1953, tab. 82, 1.

[18] L. Réau, *op. cit.* I, 166.

[19] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1940, pl. 80, 1; D. Milošević, *Das jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, 51.

[20] V. Petković, *Dečani*, tab. CCLXXIX, 2.

raisons sont susceptibles de nous en convaincre immédiatement. La séparation du sujet des pécheurs dans un cadre rectangulaire de forme régulière tire son origine d'une solution formelle similaire dans l'iconographie impériale, montrant sur le relief de la colonne d'Arcadius le triomphe de l'empereur romain, avec représentation des trophées. Ainsi que le prof. A. Grabar l'a prouvé dans son fameux ouvrage „L'empereur dans l'art byzantin", les victimes de la lutte contre l'empereur, représentées au bas de la colonne, sont identiques aux damnés aux bas de la composition du Jugement dernier.[21] Grabar a eu aussi le mérite d'attirer l'attention sur ce rapport, illustré par les nombreuses pièces de monnaie des empereurs byzantins du IV^{e} au VI^{e} siècle, où figure le sujet du triomphe de l'emperuer sur les trophées, et tout particulièrement, sur une médaille d'or de Valens, conservée à Vienne[22], où le trophée est représenté par un prisonnier nu enlacé par un serpent. L'origine du sujet pénètre cependant encore plus profondément dans le passé païen. On retrouve dans ce passé une symbolique complète du sujet, ainsi que ses débuts iconographiques.

En réalité, le nombre des péchés mortels — sept — tire son origine de la symbolique des religions polythéistes. Déjà dans les croyances des anciens Egyptiens, l'âme, en se séparant du corps, traversait sur son chemin vers le royaume d'Osiris sept sphères, abandonnant dans chacune d'elles l'une des sept catégories de péchés.[23] Dans la religion persane aussi l'âme traverse divers stades avant de rejoindre la sainte famille.

Toutefois, les oeuvres les plus proches de notre peinture sont celles de l'art des cultes syncrétistes de la Syrie. Une statue de Cronos mithriaque trouvée au mithraeum d'Ostie, datant de 190 de n. è., représente, selon l'interprétation de Cumont, un personnage nu à tête de lion, le corps six fois enlacé par un serpent, qui au septième tour atteint la tête de Cronos (fig. 9).[24] Encore plus proche du sujet de Sopoćani est la représentation de la déesse syrienne, Atargatis. Une statuette de bronze (fig. 10) la montre comme un personnage aux jambes et aux bras pressés contre le corps, une étoffe souple l'enserrant. Son corps est sept fois entouré par un serpent. Sept oeufs sont placés entre les circonvolutions du reptil. Cumont explique que les oeufus sur cette représentation de la déesse de la mort font allusion à l'espoir de la résurrection,

---

[21] A. Grabar, *op. cit.*, 255—258. Grabar 256—257, cite à juste titre le passage de l'homéile *In. Math.* II, 1, de Jean Chrysostcme, où il dit: „Tu verras (dans la Cité de Dieu) le roi (βασιλεύς) lui-même siégeant sur le trône de son ineffable gloire, des anges et archanges l'assistant, ainsi que des réunions innombrables du peuple des saints . . . Si tu nous accompagnes en gardant un silence convenable, nous pourrons te conduire partout et te montrer le lieu où git la mort abattue et celui où sont suspendus le péché et les nombreuses et magnifiques dépouilles de cette guerre et de cette bataille. Tu verras ici le tyran ligoté suivi d'une foule de captifs, ainsi que le château-fort d'où ce démon souillé de sang se précipitait autrefois sur tout le monde. Tu verras l'effondrement du malfaiteur et la caverne, désormais démolie et béaute, car là aussi le seigneur (βασιλεύς) s'est rendu".

[22] A. Grabar, *op. cit.*, tab. XXVIII, 3.

[23] Dans la première — la dissipation et l'arbitraire, dans la seconde — la tendance vers le mal, l'imposture et le désoeuvrement, dans la troisième — les désirs sexuels, dans la quatrième — l'ambition, dans la cinquième — le dédain, l'orgueil, l'impertinence, dans la sixième — l'égoïsme et la cupidité, et dans la septième — le mensonge; V. N. Pokrovskij, *op. cit.*, 362, 369.

[24] F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929, pl. I, 1.

tandis que les sept replis du serpent indiquent sept obstacles placés par les sphères planétaires sur le chemin de l'âme vers l'imortalité. Dans le culte mithriaque l'âme doit aussi traverser sept portes pour se libérer des souffrances. Cette statuette a été trouvée dans le creux d'une autel triangulaire du temple des dieux syriens du Janicule, laissée là pour y gésir jusqu'à sa résurrection. La naissance et la résurrection ne sont pas représentées comme uniques, mais comme septuples.

En plus de ces exemples on trouve dans le culte de Mithra et des autres divinités qui sont en rapport syncrétiste avec lui un certain nombre de représentations du jeune homme nu enlacé d'un serpent. Elles appartiennent toutes au même fond d'oeuvres figurales du Bas-Empire romain, montrant la figure nue en position frontale, debout, les jambes serrées, l'expression du visage dénotant sa certitude concernant l'impuissance du monstre enlaçant la divinité nue. Tel est par exemple le fragment de la statuette en marbre d'un Aïon nu[25], découverte dans le Tibre, aujourd'hui au Museo Nazionale de Rome (No 4239) (fig. 11). Un relief de marbre blanc, probablement trouvé à Rome, aujourd'hui au Musée de Modène (No 2676)[26], où l'on voit, au centre, la figure d'un jeune homme nu quatre fois enlacé par un serpent (fig. 12), représente la naissance d'Hélios bien qu'ayant aussi les attributs d'autres divinités. Il suffit de mentionner encore l'Aïon nu en marbre d'Augusta Emerita, en Espagne, conservé au Musée de Merida.[27] Le corps nu est cinq fois enlacé par un serpent (fig. 13). Ceci n'est en fait qu'un choix sommaire fait parmi les représentations provenant du culte de Mithra et des divinités semblables, qui a subsisté jusqu'au VI^e s. a Rome.[28] Bien que cela semble paradoxal, il est néanmoins évident que l'art chrétien avait repris ce sujet de l'art païen et tout particulièrement du culte de Mithra, contre lequel la nouvelle religion avait justement à mener la plus dure des luttes. En adoptant le sujet, l'art encore jeune des chrétiens, avait en premier lieu transformé le sens et la signification de cette représentation figurale. Dans son interprétation, la figure nue — qu'elle soit celle d'un homme ou d'une femme — enlacée d'un serpent, exprime des sentiments et des conditions physiques réels. Elle se convulsionne de douleur et d'effroi devant le monstre, étant donné qu'elle n'est plus la divinité anthropomorphe surpassant en puissance le terrible reptile, mais au contraire un crops humain, fiable, sensible et vulnérable à la douleur physique, et dont les serpent est l'ennemi.

Depuis longtemps déjà l'histoire connaît le rôle et l'importance des cultes païens syncrétistes, transférés à Rome de Syrie et d'Asie Mineure. Si nous établissons les concordances entre leur longue tradition dans la capitale de l'Empire et les circonstances qui ont fait créer l'Epître aux Romains et la doctrine de l'apôtre Paul concernant le péché, il nous devient facile de conclure que l'origine symbolique et iconographique du sujet des sept péchés mortels dans l'art byzantin, et tout particulièrement du sujet de Sopoćani, traité plastiquement et selon le mode

[25] *Ib.*, 95—96, pl. XI, 3; M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionem et Monumentorum Religionis Mithriace*, I, Hag 1956, 202, mon. 503, fig. 144.

[26] *Id.*, 253—254, mon. 695, fig. 197.

[27] *Id.*, 273, mon. 777, fig. 211.

[28] Voir encore dans le même livre fig. 29a, 314, 152, 153, 156, 157, 188, 227.

antique, doit être cherchée dans l'héritage néohellénistique et celui de la Basse Antiquité. Nous ne sommes toutefois pas certains de la voie par laquelle était arrivé et comment avait été transformé le sujet que nous venons d'étudier. Il est possible que son auteur doive être cherché soit parmi ceux qui, familiarisés avec l'art hellénique et romain, auraient inséré leurs connaissances du monde antique dans l'interprétation de ce détail de la Psychostasie, soit parmi ceux qui avaient pu s'inspirer d'un modèle ancien dont la connaissance nous échappe aujourd'hui.

Il est tout à fait possible que nous aurions été ramenès dans cette voie par la représentation déjà citée de la miniature très endommagée du manuscrit de provenance syrienne, Paris. gr. 923, où dans la zone inférieure on distingue, avec difficulté d'ailleurs, une figure nue assaillie par un lion, tandis que les jambes étroitement serrées sont en même temps enlacées par un serpent. On y trouve, sans aucun doute, des éléments provenant de la Basse Antiquité — à savoir les jambes serrées, enlacées par un serpent et le corps un tel qu'on le voit parmi les représentations de Cronos, de la Dea Syria, d'Aïon et de Mithra.[29]

Cet important chaînon entre les représentations de la Basse Antiquité — dont il est justement question — et notre exemple est d'autant plus intéressant qu'il remplit l'hiatus séparant les deux époques. Comme on le sait, le culte de Mithra et celui des divinités analogues, n'a persisté à Rome que jusqu'au VIe siècle, tandis que la miniature chrétienne de provenance syrienne, Paris. gr. 923, date du IXe s. Vu que l'art chrétien d'Orient se libérait lentement de l'héritage païen, il n'est pas difficile du tout d'imaginer pourquoi l'évolution de ce sujet a été si peu rapide. Au cours de ce long chemin sa signification symbolique primitive s'est trouvée transformée, ou mieux encore, elle a été complètement „christianisée" ce qui forcément devait l'éloigner progressivement du traitement primaire. Seuls les exemples syriaques, parmi lesquels celui qui vient d'être cité et celui du ms. Bibl. Nat. Paris, fond syriaque 344, ont conservé les élément provenant du prototype. Sopoćani nous fait revenir vers le prototype et vers l'intermédiaire. Vers ce dernier dans le sens exégétique, y compris quelques éléments iconographiques, tel le serpent entourant les jambes étroitement serrées et le corps nu du ms. Paris. gr. 923, ou bien encore le serpent tout seul du ms. Bibl. Nat. Paris, 344. Mais le renouvellement de l'esprit antique exprimé par la plénitude, la beauté et même par l'érotisme corporel des figures de Sopoćani, n'a pas pu venir par cette voie-là. Il n'a pu être renouvelé que par un peintre dont les connaissances de l'art du Bas-Empire romain devaient être très poussées.

[29] La représentation du lion est vraisemblablement prise de Cronos, acquérant toutefois une nouvelle signification d'inspiration chrétienne. Il symbolise parfois le bien, parfois le mal. Dans le premier cas, c'est l'incarnation du Christ en raison de sa force, dans le second celle de Satan (vu sa ferocité). Un bref aperçu du symbole du lion se trouve dans L. Réau, *op. cit.* I, 92—94.



Fig. 1. Sopoćani, Personifications des péchés, détail.

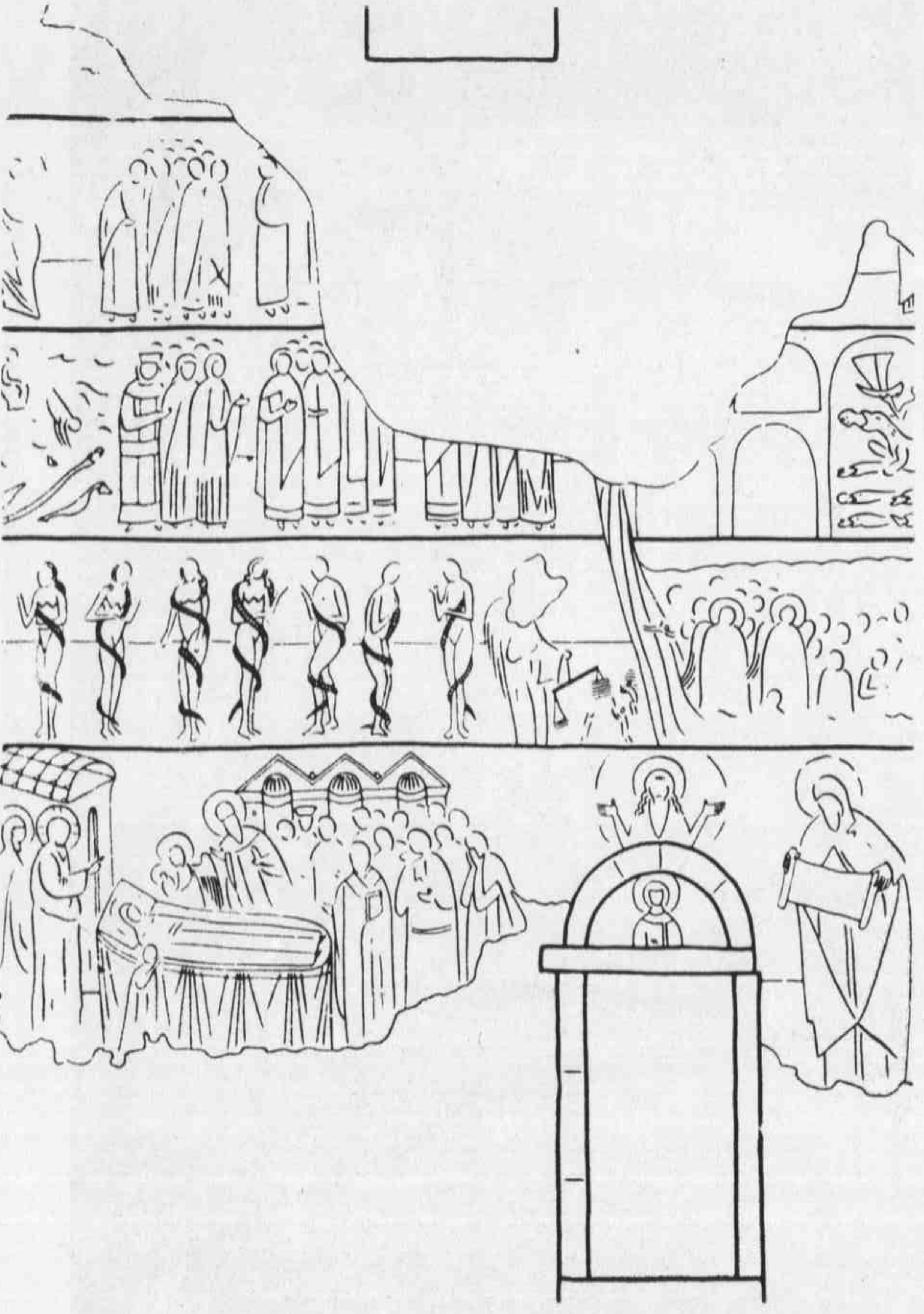


Fig. 2. Sopoćani, Jugement dernier.



Fig. 3. Paris, Bibl. nat. gr. 923, fol. 60v.



Fig. 5. Panagia Mavriotissa, Personifications des péchés.



Fig. 4. Paris, Bibl. nat. 344, fond syriaque, fol. 8r.





Fig. 7. Mistra, Personifications des péchés.

Fig. 6. Bogorodica Ljeviška, Personifications des péchés.

Fig. 9. Cronos mithriaque.

Fig. 8. Dečani, Personifications des péchés.





Fig. 10. Déesse syrienne du Janicule.



Fig. 12. Aion, De Augusta Emerita





Fig. 11. Aion, Museo Nazionale, Rome.



Fig. 13. La naissance d'Helios, Museo, Modene.

VIZANTIJSKA UMETNOST XIII VEKA

Lektor: MARA KORDIĆ
Korektori: GORDANA BABIĆ i LJILJANA STANIĆ
Tehnički urednik: BRANKO VIDIĆ
Nacrt korica: MILIVOJ GRUJIĆ – ELIM

Tiraž 1000 primeraka

Izdavač
FILOZOFSKI FAKULTET
ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI
Studentski trg 1, Beograd

Štampa
Izdavačka ustanova „NAUČNO DELO"
Vuka Karadžića 5, Beograd